صورة البحر

في الشعر العربي الحديث بالخليج

(١٩٦٠م - ١٩٨٠م)

هيا محمد عبد العزيز الدرهم
المعيدة بجامعة قطر

دار الثقافة

نشر وتوزيع دار الثقافة - الدوحة - قطر
١٩٨٦

مقدّمة

يدرس هذا البحث موضوعاً خاصاً في إطار تجربة الشعر العربي المعاصر في الخليج في المدة الواقعة بين سنتي: ١٩٦٠ ـ ١٩٨٠. وهذا الموضوع هو «صورة البحر في الشعر»، لأن البحر كان وما زال أحدَ المصادر الهامة لحياة الإنسان الخليجي في الماضي والحاضر، في عهد صيد اللؤلؤ، وفي عصر البترول. إن البحرَ بالنسبة للإنسان في الخليج ليس مصدراً للرزق فحسب، بل هو أيضاً أحد جزئيات الواقع الطبيعي الذي يعيشُ فيه، حيث تتصلُ الصحراءُ بالماء، ويتعانقُ البر بالبحر، فالبحر أحد مظاهر الطبيعة القوية والجميلة التي تؤثر في الحياة الواقعية، وبالتالي في التجارب الفنية.

ونظراً لهذه العلاقة التي تربط الإنسانَ العربيَّ في الخليج بالبحر، ولبروزها بصورة واضحة في الشعر كان اختيارُ هذا الموضوع ليكون مجالاً للدراسة والبحث عند الشعراء المعاصرين الذين اهتموا به على طول سواحل الخليج ابتداء من الكويت شمالاً إلى عمان جنوباً، ومروراً بدول البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة، لأن هذه الدول الخمس تكوّن وحدةً إجتماعيةً، ويشكّلُ شعراؤُها أيضاً ـ نتيجة الظروف المتشابهة التي يعيشون فيها ـ وحدة فنية لها ملامحها المتقاربة التي ستبرز بالتفصيل من خلال الدراسة والتحليل.

وحركة الشعر العربي في الخليج ـ وهي رافدٌ من روافد الشعر العربي المعاصر ـ تنتج الشعر ـ كغيرها من الأقطار الشقيقة ـ في كلا النسقين المعروفين اليوم وهما:

نسق الشعر العمودي الذي ما زال يحتفظ بكثير من سمات القصيدة العربية، ونسق الشعر المعاصر، الذي آثرنا أن نسميه «الشعر الحر»، وهذه التسمية - على الرغم من كثير من التحفظات التي تطلق عليها - تعد أكثرَ المصطلحاتِ وضوحاً وتحديداً لهذا النوع من الشعر. إلا أن أغلب الشعراء الذين تناولتهم الدراسة يجمعون في إنتاجهم الشعري بين هذين النسقين: العمودي والحر، لذلك لم يكن باستطاعةِ البحثِ أن يفصلَ بينهما في بعض الفصول.

ومن جانب آخر فإنه على الرغم من اختلاف النسقين من حيث الشكل أو القالب الفني لبناء القصيدة، إلا أن كليهما يقتربان من حيث الموقف، وتتداخل فيهما الرؤية وتميلُ إلى المزج بين التعبير الرومانسي والتصوير الواقعي لدرجة يصعب فيها أحياناً الفصل بين الموقفين، لذلك فقد تحاشى البحث - أحياناً - استخدام هذين المصطلحين (الرومانسية والواقعية)، فالمعاصرة فرضَتْ قدراً كبيراً من التداخل بين الأشكال الشعرية وبين المذاهب الأدبية.

والشعراء الذين تناولتهم الدراسة يشكلون مجموعةً كبيرةً تكاد تمثل معظم الشعراء المعاصرين في منطقة الخليج. وأهم الذين عنوا بصورة البحر:

- شعراء من الكويت، ومنهم: محمد الفايز، وخليفة الوقيان، وعلي السبتي، وأحمد العدواني، وفاضل خلف، وعبدالله سنان، وعبدالله العتيبي.
- شعراء من البحرين ومنهم: أحمد محمد الخليفة، وعلي عبدالله خليفة، وغازي القصيبي، وعلوي الهاشمي، وقاسم حداد، وعبدالرحمن رفيع.
- شعراء من قطر، ومنهم: مبارك بن سيف آل ثاني.
- شعراء من الامارات العربية المتحدة، ومنهم: عبدالله الطائي.
- شعراء من سلطنة عمان، ومنهم: سعيد الصقلاوي وذياب صخر العامري.

والأسماء السابقة تمثل أبرز الشعراء الذين اهتموا بصورة البحر في المرحلة التي حددتها الدراسة، وهي المدة من سنة ١٩٦٠ - ١٩٨٠. وسبب اختيار هذه الفترة الزمنية:

١ - قلة ورود صورة البحر في الشعر الذي كتب قبل عام ١٩٦٠، وإن كان هذا لم يمنع الإفادة من القصائد والمقطوعات التي سبقت هذه الفترة في بعض فصول البحث، ومن جانب آخر حرص البحث أن يحدد فترة زمنية تعينه على تثبيت نتائجه.

٢ - أن هذه الفترة تمثل مرحلة انتقال هامة على المستويين الاقتصادي والاجتماعي، وبالتالي فإن صداها في الفن يكشف عن موقف الإنسان العربي في الخليج، وعن رؤيته الجديدة للواقع وللفن أيضاً. وهذا ما حاول البحث أن يوضحه في فصول الدراسة. ويقع هذا البحث في ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الموقف من البحر:

ويبدأ هذا الفصل بمقدمة توضح معنى الموقف في الفلسفة والأدب، ثم دراسة الموقف من البحر في جانبين هما: الموقف المباشر الذي يشمل وصف البحر، ثم صورة الغوص والبحّار الذي ينقسم بدوره إلى دراسة مواقف الفخر بماضي الغوص ثم رصد معاناة البحار المادية والنفسية. ثم موقف الشاعر من القضايا المعاصرة، وهذا الجزء الأخير يشمل جانبين هما: الموقف السلبي الذي يؤدي إلى الابتعاد عن الواقع وفقدان القدرة على مواصلة السير والموقف الإيجابي من الواقع ودور الذات والمرأة والعودة إلى الأصالة.

والموقف الثاني هو الموقف الرمزي الذي يتكون من ثلاثة جوانب أيضاً: دلالات رمزية لمواقف مباشرة، وتوظيف بعض الإشارات والشخصيات التراثية، والتجارب الرمزية.

الفصل الثاني: الصورة الشعرية:

يبدأ هذا الفصل بمقدمة عن أهمية الصورة في الشعر، ثم ينتقل إلى دراسة أبرز أشكال الصورة وهي: الصورة القائمة على التشبيه، ثم صور الاستعارة، ثم الصور المركبة التي تجمع بين أكثر من شكل من أشكال الصورة الشعرية، وأخيراً القصيدة

الصورة التي تقوم على صورة واحدة تمتد في كل القصيدة. وفي داخل كل شكل من هذه الأشكال هناك تحليل لجوانب الصور الشعرية الثلاثة: مصادر الصورة ثم طبيعتها وأخيراً وظيفتها في داخل القصيدة.

الفصل الثالث: اللغة والموسيقى:

ويدرس هذا الفصل جانبي اللغة والموسيقى في قصائد البحر. والجزء الخاص باللغة يتناول ظاهرتين أسلوبيتين هما: شيوع الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر ودراسة دلالتها ودورها الترابطي البنيوي، ثم ظاهرة التكرار. أما الجزء الخاص بالموسيقى فقد تناول أبرز الظواهر الموسيقية في القصيدة ومنها: الأوزان والقافية والموسيقى الداخلية من خلال الدور الإيقاع البنيوي. وفي نهاية هذا الفصل خاتمة عن الوحدة الفنية للقصيدة.

وبعد... فقد حرصت وأنا أدفع هذا البحث للطباعة أن يظل كما هو يوم أن قدم للمناقشة، ليمثل فترة من فترات حياتي العلمية، وهذا لا يمنع أن أعاود النظر فيه في فترات لاحقة فأضيف أو أحذف ما أراه مناسباً والكمال لله وحده.

وختاماً. فإنني أتوجه بالشكر إلى أستاذي الكريم الدكتور ماهر حسن فهمي الذي كان خير معين لي منذ بداية خطواتي مع البحث العلمي في الجامعة، وكانت موافقته على الاشتراك في مناقشة هذه الرسالة امتداداً لأفضاله، فله مني أوفى الثناء والتقدير.

ولا يسعني بعد هذا إلا أن أقدم جزيل شكري إلى أستاذي الفاضل الدكتور طه وادي الذي منحني من وقته وعلمه وكرم أخلاقه ما جعل كلمات الثناء تعجز عن أن ترد إليه جزءاً من عطائه الكريم. فله مني عميق التقدير ووافر الامتنان.

وأسأل الله العلي القدير أن يوفقنا جميعاً إلى طريق الخير والرشاد.

هيا محمد الدرهم

رجب ١٤٠٥ هـ / مارس ١٩٨٥ م

الفصل الاول

الموقف من البحر

يشكل البحر بالنسبة للإنسان العربي في الخليج أحد المعطيات الهامة التي تلح على مخيلة الشاعر. وكلمة «موقف» مصطلح فلسفي شاع في البداية في بعض الفلسفات الحديثة ومنها فلسفة الوجودية، ومعناه: «علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين. وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته»[(١)]. «فقد بين سارتر في كتاب: «الوجود والعدم» أن للموقف أربع صفات هي:

(١) الموقف مضاف إلى فعل الذات ولا وجود له إلا إذا كان هنالك نزوع إلى مجاوزة المعطيات الواقعية في سبيل غاية.

(٢) الموقف هو الذات كلها، والذات ليست شيئاً آخر غير موقفها.

(٣) الموقف هو الكون في الموضع وفيما بعده معاً.

(٤) الموقف مركب من القهر والحرية»[(٢)].

وهذه الصفات تعني في مجملها أننا حين نطلق كلمة «موقف» فإننا إنما نعني بها التفسير العملي لوجود الذات. فهناك واقع معين وذات معينة وفعل ذو غاية تتجاوز به الذات هذا الواقع إلى آخر سواه. فالذات تفسر وجودها ـ الذي هو نزوع إلى الحرية دائماً ـ بموقفها. وهنا تصبح الذات والموقف شيئاً واحداً. ومن خلال تحليلنا للموقف يتبين لنا: معالم الواقع بما يحويه من عوائق أو دوافع يضعها دائماً في سبيل الفرد، والفرد وحركته نحو تجاوز هذه العوائق، ثم الواقع بعد عملية التجاوز والتغيير. وكل هذه الأطراف تسير جنباً إلى جنب ويفسر كل منها الآخر.

---

(١) محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي. ط. دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧ ص ١٩٩.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفي. ط. دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٨٢ ج ٢ ص ٤٥٠.

إذن فالموقف بالمعنى الفلسفي يعني محاولة اكتشاف الغاية المنطقية التي تجعل الإنسان سواء كان مفكراً أو شاعراً أو حتى إنساناً عادياً يسلك سلوكا معينا في حياته، لأن كل فعل إنساني بالضرورة يقصد به شيء معين سواء أكان الفاعل واعيا بما يفعل أم غير واع.

ولن نتوقف كثيرا عند كلمة «الموقف» باعتبارها مصطلحا فلسفيا، وإنما سنحاول أن نتعرف على دلالتها بعد أن استعارها الأدب من الفلسفة، وأصبحت من المصطلحات النقدية المتداولة في مجال الدراسة الأدبية. فقد تحدث عن الموقف مجموعة من النقاد المعاصرين من أهمهم: محمد غنيمي هلال أثناء دراسته للمسرحية، وطه وادي في دراسته لشعر إبراهيم ناجي وشعر أحمد شوقي. فيقول محمد غنيمي هلال في معرض تحليله لمواقف الشخصيات الدرامية في المسرحية: «الموقف الأدبي هو البنية الفنية ذات المغزى المحدد المعالم، وبه ترتبط الشخصيات في العالم الفني، وتتحدد به ـ لدى تلك الشخصيات ـ معاني الوجود والناس والأشياء»[(١)] ويقول مرة أخرى في كتابه «الموقف الأدبي» الموقف هو: «تعبير الكاتب عن المشاعر وتصويره للأفكار التي يجابه بها الواقع سواء كان واقعا ذاتيا أم اجتماعيا»[(٢)].

أما طه وادي فقد تحدث عن الموقف في كتابه: «شعر ناجي» حين قال إن «الموقف لدى الأديب يمثل رؤيته للحياة والبشر»[(٣)]، كما ذكر أيضاً في كتابه: شعر شوقي في قوله: «الموقف يعني موقف الشاعر من القوى المختلفة التي يتعامل معها في إطار واقعه سواء أكانت هذه القوى مطلقة (الله) أم إنسانية (البشر) أو كونية

---

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ط. دار نهضة مصر ـ القاهرة (د.ت) ص ١٣٠.

(٢) محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي. ص ١١٠.

(٣) طه وادي: شعر ناجي. (الموقف والأداة). ط. دار المعارف ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ٧٩.

(الطبيعة) فموقف الشاعر من هذه القوى يشي بشكل ما عن طبيعة فكره وفلسفته في الحياة والفن.. وبالتالي عن بعض أسرار فنه...»[1].

وهنا تتأكد العلاقة بين المعنى الفلسفي والأدبي للموقف. فالموقف الفلسفي يفسر علاقة الكائن الحي بواقعه وبالآخرين بشكل مجرد، والموقف الأدبي يكشف هذه العلاقة بطريقة فنية هي التجربة الأدبية التي يقدمها الأديب. «ومن جانب آخر فإن الاعتبارات الإنسانية والفنية للموقف تتغير من مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر تبعا لتخصيصه أو تعميمه وتبعا لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب وجمهورها الذي تتوجه إليه»[2].

وهنا تبرز أمامنا قضية هامة هي تلك العلاقة الواضحة بين الموقف والمضمون في العمل الأدبي، فالمضمون أو المحتوى يتكون من المعاني المختلفة التي يشكل منها الشاعر تجربته الأدبية[3]، والموقف يبحث عن السبب الذي من أجله شكل الأديب تجربته على هذه الصورة التي خرجت عليها، فلكل أديب فلسفة فنية خاصة تجعله يختار شكلا معينا ومعاني خاصة يعبر بها عن رؤيته. لذلك لا نستطيع الفصل بين المضمون والموقف في تحليلنا للعمل الأدبي فمعالجتها متصلة ومترابطة. فعندما يصف شاعر البحر، المضمون يبحث في جزئيات المنظر الطبيعي الموصوف، أما الموقف فيبحث وراء السبب الذي من أجله وصف البحر بهذه الكيفية، والميزات البارزة في هذا الوصف وهل يكشف هذا الوصف عن رؤية معينة كان يراها الشاعر عندما قال

---

(١) طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي. دار المعارف ـ القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ٤٥.

(٢) محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي. ص ١١٠.

(٣) يقول محمد زكي العشماوي في تعريفه للمضمون: «المضمون هو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر او فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني.
راجع كتابه: قضايا النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الاسكندرية ـ الطبعة الثالثة ١٩٧٨ ص٢٣٨.

هذه القصيدة أو الأبيات، وغيرها من تساؤلات تبرز من خلال تتبعنا لمحتوى هذا الوصف. لذلك ففي بحثنا عن موقف الشاعر المعاصر في الخليج من البحر نود الوصول إلى رؤية الشاعر للحياة والوجود من خلال البحر ومعطياته. فالبحر مثير أولي يشكل لدى الشاعر موقفا تتداخل في تشكيله العوامل النفسية والفكرية والاجتماعية المحيطة به. وهذا الفصل يحاول الوصول إلى هذه المواقف وتحليل دلالاتها العامة والخاصة. فللموقف الأدبي جانب فكري يحاول البحث دراسته من خلال هذا الفصل، ثم جانب فني يأتي في الفصول اللاحقة.

وعند قراءة الشعر الخاص بالبحر سوف نكتشف أنه يعكس موقف الشاعر من خلال محورين:

الاول: هو الموقف المباشر. **والثاني:** هو الموقف الرمزي.

❦❦❦

الموقف المباشر من البحر

١ - وصف البحر

أول صورة تواجهنا في الموقف المباشر للشاعر من البحر هو تصوير البحر تصويرا يذكرنا بشعر الوصف. والوصف فن قديم في الشعر العربي امتدت عناصره إلى الشعر الحديث، واصطبغت هذه العناصر بالموضوع الموصوف حتى أننا نستشف من ورائها سمات الواقع الزماني والمكاني، بل والخصائص لكل شاعر منذ وصف الأطلال في الشعر العربي القديم، إلى وصف أي عنصر من عناصر الطبيعة في عصرنا الحاضر.

وحين نعود إلى البحر نرى تركيزاً واضحاً في وصفه لدى شعراء الخليج، وذلك لأن البحر وجه بارز من وجوه الطبيعة في منطقة الخليج، ثم لذلك الارتباط الوثيق بينه وبين حياة أهل الخليج على مر العصور. ويؤكد ذلك أن عبدالله الطائي حين يتأمل البحر بجماله وهدوئه تتردد لديه هذه الأبيات:

مرحباً بالبحر قد صاغ على الماء عقودهْ
والسما تمنحه الدرّ فيختار نضيدهْ
وضياء البحر أغناه بألوان جديدهْ
فبدا الشاطىءُ روضاً نثر الأفق ورودهْ
تسأليني عن قصيدي وهنا ألفُ قصيدهْ (١)

ومن خلال هذه الأبيات تتضح بعض سمات البحر في واقع الشاعر، هدوء صفحة الماء، وصفاء السماء، ثم انعكاس أنوار البدر والنجوم على الماء لتنفذ إلى القاع، وتنتقي

(١) عبدالله الطائي: وداعا أيها الليل الطويل. ط. بيروت - ١٩٧٤، ص ٧٦.

منها القواقع ما تشاء من الدر. وهذا وصف لصفحة الماء في الليل على شاطئ الخليج، يتضح من خلاله تأثر الشاعر بجمال المنظر الطبيعي أمامه، وفرحته بذلك اللقاء بينه وبين البحر.

ويعبر عن هذا الإعجاب بجمال البحر أيضاً الشاعر مبارك بن سيف في قوله:

يا بحر إني قد عجزتُ عن الرؤى	واحتار في وصف الجمال ثناءُ
وعجزتُ عن وصف الضفاف إذا الضحى	نشر الضياء عليك فهو رداءُ
والليل إن أرخى عليك سدولَه	عكَسَت مياهك ما حوتْه سماءُ
فالموج ليلٌ، والنجوم جواهرٌ	والبدر فيه درةٌ زهراءُ
والناعماتُ من النسائم قد سرتْ	بين النخيلِ وظلهنَّ خباءُ (١)

وإذا كانت الأبيات الأولى قد صورت جمال الشاطئ في الليل، فهذه الأبيات عبرت عن جمال البحر في الليل وفي النهار. فأشعة الشمس في الضحى تكسب صفحة الماء لونها الذهبي المميز، وتمد الظلال الرحبة تحت النخيل على الشاطئ. وفي الليل تعكس المياه الهادئة صورة السماء الصافية عليها، فالموج ليل، والنجوم جواهر، والبدر درة فريدة في اكتمال نورها على صفحة الماء. فالمقطوعتان تصوران منظرا طبيعيا على ساحل البحر ودلالة هذا التصوير أنه محاولة لإظهار إعجاب الشاعر بجمال المنظر أمامه، وترحيبه بهذا اللقاء بينه وبين البحر «مرحبا بالبحر قد صاغ على الماء عقوده...»، بل وإقرارٌ بحَيْرة الأبيات في وصف الجمال «واحتار في وصف الجمال ثناء..» هذا إلى جانب أن الأبيات تبرز الميزة الأولى للبيئة الطبيعية في الخليج: هدوء حركة الماء على الساحل، وصفاء السماء.

وهناك سمة أخرى لوصف البحر لدى شاعر الخليج، ألا وهي التلازم بين صورة

(١) مبارك بن سيف: أنشودة الخليج. ط. مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٨٣، ص ١٧، ١٨.

البر والبحر، فحين يمتد البحر بأشرعته ولؤلؤه، يكون في الجانب الآخر الساحل بنخيله وتموره:

بحرٌ وأشرعـــةٌ ونخـلٌ نــاضرٌ   يعيا الخيالُ بـه ويعيا النـاظـرُ
وشواطـئٌ وشـى الجمالُ رمالَهـا   فإذا الضفافُ بها شذى وأزاهـرُ[1]

«لذلك أصبحت النخلة والشراع رمزاً للخليج، حتى أن بعض المسكوكات اتخذتها واجهة لها. وهذا هو مفتاح الخليج: البحر والمركب والنخلة، أو الدر وتجارته وحياته البحرية، والشاطئ الرملي بما فيه من تمور وإبل. أو بعبارة أخرى موجزة تجارة البحر وبداوة البر. ولذلك تعرى الحسن فوق شعابها فليس هناك ما يحجبه عن الرؤية، البحر على امتداد الأفق من ناحية وبحر من الرمال على امتداد الأفق من ناحية ثانية»[2].

والبحر في صورة وصفية أخرى يهدي النخيل تمورها «لآلئ النخيل» وليست الصحراء، ولذلك إضافة إلى لآلئ البحر، وعليها معا قامت حياة أهل الخليج قديما. وهذا امتزاج واضح لعناصر البر والبحر:

والنخـل وارفـة الظلال كـأنها   جيش كثيف بـالخليـج معسكـرُ
تهدي لها الصحراء في السحر الصبا   فتَمُرُّ كـالحلم اللـذيـذ وتخطـرُ
والبحـــر يهديها اللآلئ زينـــةً   وتجارةً فيهـا الغنـى يتـوفـرُ[3]

---

(١) أحمد محمد الخليفة: القمر والنخيل ضمن المجموعة الكاملة للشاعر ط. المطبعة الحكومية - البحرين (د.ت) ص ٥٦.

(٢) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. ط. مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨١، ص ٤٦.

(٣) الأبيات لعبدالله الجشي ضمن قصيدة نشرت له في كتاب: أرض المعجزات - رحلة في جزيرة العرب - لبنت الشاطئ عن سلسلة «اقرأ» - دار المعارف - القاهرة، العدد (١٠٤)، سبتمبر ١٩٥١ ص ١٢٠.

ويقول الشاعر أحمد الخليفة في صورة وصفية أخرى لشاطئ البحر في ليالي الصيف:

سـرْ على الشاطئ الطروبِ رويدا وانظر الموجَ والضياء الحاني
شـاطـئٌ مقمـرٌ تـداعبـه الأحلامُ مـن أفقهـا القصيّ الداني
قف تـأملْ أشعة القمر الساري وشاهدْ هـذي الربى والمغـاني
وظلال النخيـل في الشـاطئ المسحور تـوحي بـرائعـات المعـاني
أنـتَ في الصيـف في ليـال مضيئـات بها السحـر مستفيض المجـاني
هـاهنـا البحـر والنخيـل على شطيـه في الرمـل نـاعسـات حـواني[1]

ويتضح - من خلال الشعر - الفارق بين البدوي في الجزيرة وفي الخليج. فالبدوي القديم بحره الصحراء تتردد في شعره مظاهر الحياة على رمالها من أطلال ونبات وحيوان، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى... فخِداش بن زهير يعطينا صورة الطلل الدارس في القفر وحوله بعض الظباء ترعى بين صخوره[2]. أيضاً عبيد بن الأبرص وحديثه عن ديار صاحبته التي أبت أطلالها أن تمحى لتزيد من شجنه كلما مر بها. ويتحرى في وصف معالم هذه الأطلال من بقايا الرماد والدمن والنؤى، ويكمل المشهد بمنظر قطعان النعام والظباء ترعى بين بقايا هذه الأطلال[3]. ثم هناك

---

(١) أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين. ط. دار الكشاف - بيروت - ١٩٥٥، ص ٦٣.

(٢) أنظر قصيدته التي مطلعها:

أمـن رسم أطلال بتـوضـح كـالسطـر   فهاشِـنَ مـن شَعْـرٍ فـرابيـة الجفْـر

أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي. ط. دار نهضة مصر - القاهرة (د.ت.) ص ٤١٣ - وما بعدها.

(٣) قصيدته التي مطلعها:

ليـس رسـم على الدفيـن ببـــالي   فلـــوى ذَرْوَةٍ فَجَنْبَـــيْ ذِيَـــال

مختارات ابن الشجرى: هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي. تحقيق: على محمد البجاوي. ط. دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٧٥ ص ٣٨٠ وما بعدها.

لوحات ذي الرمة شاعر الصحراء الذي أبدع في رسم معالمها من الفلوات والرمال، إلى النبات والحيوان [1] ... فشخصية الشاعر القديم واضحة من خلال تحريه الدقيق في وصف شتى مظاهر الحياة من حوله في الصحراء لارتباط حياته الوثيق بها، فكان بدويا خالصا. أما الخليجي فتتلازم لديه شخصية البدوي مع شخصية البحار، فيعرض صورة البحر مرتبطة بالصحراء دائما [2]، لأن البيئة الطبيعية في الخليج تضم البحر والصحراء، وبالتالي فإن حياته ارتبطت بكليهما معا، وكما يقول عبدالعزيز حسين في معرض حديثه عن المجتمع الكويتي: «كان المجتمع الكويتي قبل البترول مجتمعاً بدوياً بحرياً، يشده إلى الصحراء نسب وإلى البحر سبب» [3] ففي الصيف يكون العمل في الغوص واستخراج اللؤلؤ، وفي الشتاء ينزل إلى البر للترويح والقنص. وما زالت عادة الخروج إلى البر للترويح والاستمتاع بالصحراء أيام الشتاء والربيع متبعة حتى اليوم.

فالوصف هنا تخطى مجرد التقاط جزئيات المنظر الطبيعي إلى بعث تصور خاص امتد ليشمل المنظر الطبيعي للبر والبحر وحياة الإنسان الخليجي بينهما في الماضي والحاضر.

❧❧❧

(١) مثال على ذلك من شعره قصيدته التي مطلعها:

ما بال عينكَ منها الماء ينسكبُ … كأنه من كُلَى مفريّةٍ سَرَبُ

أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ص ٧٤٤ ـ وما بعدها.

(٢) تتردد هذه الصورة لدى شعراء الخليج، فإضافة إلى النماذج السابقة، من الممكن مراجعة نماذج أخرى لها في الدواوين الآتية:

- أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ط. المطبعة الشرقية ـ البحرين (د.ت) ص ٩٠.
- أحمد محمد الخليفة: هجير وسراب. البحرين ١٩٦٢ ص ٦.
- غازي القصيبي: أبيات غزل. ط. مكتبة دار العلوم ـ الرياض ـ ١٩٧٦، ص ٤١، ٤٣.

(٣) عبدالعزيز حسين: محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت. ط. معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦١ ص ٧٩.

٢ ـ صُورَة الغَوص وَالبَحَّار

يمثل الغوص أبرز وجوه اتصال الانسان في الخليج بالبحر في الفترة السابقة حين شحت الأرض، وجاد البحر بلآلئه وكنوزه، وأصبحت حياة الانسان على ضفاف الخليج مرتبطة ارتباطاً شبه دائم بالبحر وبما يحويه من تحديات وآمال.

ونعني بماضي الغوص هنا: دراسة مواقف الشاعر المعاصر من تلك العلاقة التي امتدت لحقبة طويلة من الزمن حتى فرضت صورتها بقوة على الشعر المعاصر للمنطقة. إن العوائق التي تحدت الانسان في تلك المرحلة، وكيفية مقاومته لها تشكل المحور العام الذي تمتد من خلاله الجزئيات الأخرى في الشعر. وأول ملمح تدل عليه صورة الغوص هنا هي: **افتخار الشاعر المعاصر بماضي الغوص** باعتباره حلقة بارزة تمثل قدرة الإنسان على تحدي الأخطار ومجابهتها مها ضعفت وسائله.

والفخر بعزيمة البحار انعكس في صورتين: أولاهما تجعل من عناصر الصورة الطبيعية مدخلا لذلك الفخر. والثانية: تنطلق من شخصية البحار نفسه لتبين كيف واجه واقعه. من نماذج الصورة الأولى هذا النص للشاعر مبارك بن سيف يخاطب البحر ليرسم معالم فخره برجال الغوص بتأكيده طرفي الموقف: المعاناة وإرادة النصر، وكأن مشهد سفن الغوص وهي تبحر بأولئك الرجال ما يزال ماثلا أمامه حتى الآن، يقول الشاعر:

هذي مجاديفُ السفائنِ لم تزلْ … أصواتها في لجِّ موجِكَ تبحرُ
تمضي وقد ضمتْ قلوبَ كواسرٍ … صبرُ الرجال عزائمٌ لا تفترْ
الباحثون عن اللآلئ عنوةً … والساهرون المتعبون الضُّمَّرُ
تلكمْ أناشيدٌ ألفتَ شجونها … رددْتَها والموجُ يعصف يهدرُ
يمضي بهم ليلٌ تباعدَ فجرُهُ … والموت غافٍ والهلاك مدثّرُ
يا نجم إنك قد شهدتَ عناءهَمْ … بالله يا نجمَ الثريا تُخْبِرُ [1]

(١) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ط. مطابع قطر الوطنية ـ الدوحة، ١٩٨٣، ص ٨٩، ٩٠ وتاريخ القصيدة ١٩٧٥.

وأحمد محمد الخليفة يجعل من الشاطىء والشراع عناصر تشاركه افتخاره بماضي الغوص:

هذي الشواطي اللؤلؤية لم تزلْ ... تروي الفخارَ بلونها المتفجّرِ
وتقول مجدي في سواعد فتيةٍ ... عرفوا الحياةَ على الشراع المبحرِ
ساروا مع الفجر المضيء وشمّروا ... عن ساعد الجد الذي لم يُقْهَرِ
نالوا من الآمال كلَّ حقيقةٍ ... ومشوا إلى تحقيقِ حُلم أكبرِ
غزلوا خيوطَ المجد من ألق الضحى ... بالعزم في البحر الخضمّ الأزور [١]

وهذا افتخار بالعزيمة وقوة التحدي التي ميزت ماضي الغوص، بل إن الشواطئ لم تعرف مجدها إلا في تلك السواعد الفتية التي عانقت مجاديف السفن حقبة طويلة من الزمن. وكأن البحر بشواطئه وصخوره وأشرعته قد شارك الغواص ملامح تلك العلاقة القوية بينه وبين البحر، ومن ثم جاء الشعر لكي يعبر عن هذه الحقيقة، يقول عبدالرحمن رفيع:

موطني موطنَ الجمال ومهدَ ... العبقريات من سحيق العهودِ
يذكر الموجُ والشواطئ تروي ... قصةَ المجد في الزمان العنيدِ
من هنا أقلع الشراعُ فرفّت ... في أعالي البحار بيضُ البنودِ
من هنا راحت السفائنُ تُلقي ... ضوءها للألى بكل صعيد [٢]

وفي مقطوعة أخرى لأحمد الخليفة نرى استلهاما لماضي الغوص من خلال الشراع المتمرد الذي أصبح رمزاً للبحار ومغامراته وسط هول المفاجآت في البحر:

---

(١) أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩١.

(٢) عبدالرحمن رفيع: أغاني البحار الأربعة. ط. دار العودة - بيروت ١٩٧٠ ص ٤٨ - ٤٩.

شراع تاه في عرض البحارِ ... كما طيفٌ يهيم بلا قرارِ
يسير على العباب ولا يُبالي ... بما يلقاه من هول البحارِ
ترف عليه أرواح نشاوى ... بسُكْر الدر لاسكْر العقارِ
عماليقَ لهم في كل بحرٍ ... حكايات تُسطّر بالفخارِ
إذا ما هزّهم للبحر قصدٌ ... مشوْا نحو الصعاب بلا اعتذار [١]

والشاعر محمد الفايز يرى في بقايا السور القديم لمدينة الكويت صورة فريدة لماضي الغوص وذكرياته تحمل أنبل المشاعر لرجال نحتوا أروع قصة لصراع الإنسان في هذا الوجود، على ضفاف البحر، وبين ثنايا الصخور في هذا السور الذي أبى إلا أن يترك بقاياه شاهدة بفخر على تلك المرحلة، يقول محمد الفايز مخاطباً هذا السور:

لم أزل أذكر الليالي اللواتي ... كنتَ فيها محلقا كالهلالِ
يربط البحرُ جانبيك كعقدٍ ... فوق صدرٍ أو فضةِ الخلخالِ
يزحف الفكرُ في صخورك حتى ... كدتُ أصغي إلى البناة الرجالِ
ينحتون الحياةَ من راعف الدهر ... ومن رغوة الليالي الطوال [٢]

وعلى هذا فقد استطاع الشاعر المعاصر استغلال عناصر الصورة الطبيعية استغلالاً إيجابيا لتشاركه فخره بماضي منطقته مع البحر، وكأنه يريد تأكيد موقفه، وبذلك وسع من محيط رؤيته الشعرية، وأكسبها دلالة أكثر حيوية وعمقا.

والصورة الثانية لفخر الشاعر المعاصر بماضي الغوص نستشفها من شخصية البحار، ونجدها واضحةً في كثير من النصوص التي تناولت قصة الغوص.

وقد اتخذ فخره هنا شكلين بارزين: الوصف الخارجي، وتقمص شخصية

---

(١) أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ١١٥.

(٢) محمد الفايز: الطين والشمس. ط. مطبعة حكومة الكويت - الكويت، ١٩٧٠، ص ٩٥.

الغواص. والصفة الأولى التي أبرزها الشاعر من خلال هذين الشكلين هي: القوة والعزيمة والقدرة على تحدي الأهوال والمخاطر، فقصة الغوص مكمن لكثير من أسرار الحياة وصراع الإنسان فيها من أجل البقاء:

يـا قصـةَ أعيـا الخصمَ سرُّهـا ... من قبل عاد في الزمـان وقيصرِ
هي قصةُ البحـرِ الخضمّ وفتيةٍ ... لم تخشَ نـازلـةً ولم تتقهقـرِ
والعزمُ يستدنى المحالَ وكـل من ... يخشى الصعابَ بدهره لم يُـذْكـر [1]

فالشاعر لا يمل تكرارها ورسم معالم فخره بها، ويدعونا إلى تذكر تلك الأمجاد ومحاولة استشراف معالمها وأبعادها. فيرصد طرفي الموقف: المعاناة التي تحدت إنسان الأمس من أهوال البحر ومخاطره والوسائل البسيطة التي كان اعتماده عليها في صراعه من أجل العيش، ثم تلك الإرادة القوية التي انتصرت على هذه المعاناة ولم تقف عاجزة أمامها، يقول محمد الفايز:

أعدْ ذكْر بحّار بليـل بِحَـاره ... إذا احتشدت ظلماؤُهـا شقَّهـا شقـا
أعدْ ذكْر غـواص تهاوى لقاعـه ... كـأن بـه رغم العـرا عـالما أرقـى
سرى والدجى كالموج ينصبّ فوقَـه ... ومن تحته الآفات سدّت له الطرقـا
نضـالا إلى أن يملأ الفـم خبـزه ... وتكسى جسومٌ لم تجدْ فوقها خرقا [2]

أيضاً الشاعر فاضل خلف يؤكد هذين الطرفين في افتخاره بذلك الماضي في قصيدة له بعنوان: «بلاد اللآلي»:

ذكـرتـك والأمس المودّع مصـدرٌ ... لعيشٍ به الشعب المناضـل يُـرْزَقُ

(١) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ١٩٢.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ـ ١٩٦٦ ص ٩٩ - ١٠٠.

يجوبُ بنوكَ البحرَ هـذا مغـرِّبٌ ... يسطّـر أمجـاداً وذاك مشـرِّقُ
وذاك غـوّاص لـه القـاع مـربـعٌ ... فلا هـو خـوّارٌ ولا هـو يَفْـرَقُ
يـروّعُ في قـاع البحـار خلائـقاً ... شديدةَ بأسٍ وهو بـالهول مُحْـدِقُ
فلا الشامخات الصـاخبـات تخيفهـم ... ولا زمهريـر العـاصفـات معـوِّقُ
ولا عـالم المجهـول يـأسر عـزمهـم ... إذا احلـولـك الليـلُ البهيمُ المؤرِّقُ
جبـابـر بحرٍ بـل ملائـكُ رحمة ... وأجنادُ صـدق للعلا تتشـوّقُ [1]

فالقوة والعزيمة طريق الخلاص للغواص، كما كانت طريق الخلاص للعربي في الصحراء، «فالعربي في مجابهته للطبيعة لا بد أن يناضل، ولا بد أن يحارب، ولا بد أن ينتصر. فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقة العربي، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدي الطبيعة بإرادة قوية وبعزم وبطولة» [2] وهذا ما اتضح في أشعارهم «فلم تتوقف نغمات الحماسة والبطولة في القصيدة الجاهلية مهما كان اتجاهها، ومهما كان غرضها الشعري أو مناسبتها، فنجدها في شعر الحرب، كما نجدها في شعر الغزل والفخر والهجاء والوصف» [3].

والقوة والعزيمة كما كانت طريق الخلاص للغواص وللعربي في الصحراء فهي طريق الخلاص للانسان المعاصر، فهو يبحث عنها دائما، ولذلك افتخر بماضي الغوص القريب لأنه يمثل هذه القوة في أسمى معانيها. وهذا يفسر لنا السبب الذي من أجله عاد الشاعر المعاصر في الخليج إلى ماضي الغوص (التراث الشعبي للمنطقة)

(١) فاضل خلف: على ضفاف مَجَرّدَة. مطبعة حكومة الكويت ـ (د.ت) ص ١٤٦.

(٢) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص ١٤٠.

(٣) محمد زكي العشماوي: المرجع السابق. ص ١٣٠.

وأعطاه هذا الكم من الاشعار التي تحمل معاني الفخر والاعتزاز [1].

فقصة الغوص يعتبرها إنسان الخليج منبعاً من منابع افتخاره بموطنه، حين استطاع الإنسان مجابهة الأخطار المحيطة به ليحافظ على بقائه بوسائل بسيطة وعزيمة قوية وقد أحس الشاعر بأن ذلك المجد القديم الذي صنعه الآباء والأجداد آخذ في الاندثار حين ظهرت تحديات المجتمع الحديث، ووقفت بكل عنفوان أمام الأجيال الجديدة. هنا رأى الشاعر المعاصر في عودته لهذا التراث وافتخاره به طاقة تمنح هذه الأجيال القوة على مواصلة السير دون توقف أو تراجع. « فحين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القوية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي فتمنحها إحساساً قوياً بشخصيتها القومية، ويقينا راسخاً بأصالتها وعراقتها » [2]. والشاعر الخليجي هنا رجع إلى التراث الشعبي للمنطقة، « وللتراث الشعبي ميزة هامة لأنه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات، وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يعمل على إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً » [3].

---

(١) حول تردد هذا الموقف في الشعر الخليجي المعاصر، من الممكن الرجوع إلى الدواوين الآتية إضافة إلى النماذج السابقة:
- أحمد محمد الخليفة: هجير وسراب، ص ٢٧ ـ القمر والنخيل، ص ٥٧.
٢ ـ فاضل خلف: على ضفاف مجردة. ص ٤١، ٤٢، ٥٩، ١٣٩.
٣ ـ محمد الفايز: النور من الداخل، قصيدة (من بلاد الهولو). ص ٥ ـ ١٣.
٤ ـ سعيد الصقلاوي: ترنيمة الأمل. ط. مسقط، عمان ١٩٧٥، ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ طرابلس ـ ليبيا ١٩٧٨ ص ٤٩.

(٣) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ (٢) فبراير ١٩٧٨ ـ ص ١٥٠.

هذا ما يتصل بالشكل الخارجي لفخر الشاعر المعاصر بماضي الغوص. أما حين يكون الفخر على لسان الغواص فإن الموقف يأخذ بعداً أعمق وأشد تأثيراً، « فالشاعر لا يتخذ من الشخصية التراثية هذا الموقف (التحدث من خلال الشخصية) إلا حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج، وأن الشخصية قادرة ـ بملامحها التراثية ـ على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة ومن ثم فإنه يتحد بها، ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضفياً عليها من ملامحه، ومستعيراً لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديداً ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية، وهو ـ في نفس الوقت ـ الشاعر والشخصية معاً [1]. فأحمد محمد الخليفة يقول على لسان الغواص:

أنا الغواص في البحرِ حليف الجد والصبرِ
أعيش مع الرياح الهوجِ في كرٍّ وفي فرِّ
فقد علمني دهري بالجرأة والصبرِ
وزودني بقلب طافح للعمل الحرِّ
أنا ابن الموج والأنواء والظلمةِ والفجرِ
تسير سفينتي في الليل بين الموج والصخرِ
وقلبي هانىء يخفق بالآمال في صدري
أصيد اللؤلؤ النادر في الدنيا من القعرِ [2]

وتبدو ملامح التجربة المعاصرة هنا في الإيحاء بالمفارقة الواضحة بين حياة الغواص وحياة الإنسان المعاصر في الخليج في المرحلة الحالية ـ مرحلة الانتقال ـ « وكأن الشاعر ينكر الحياة الرتيبة الجديدة المترهلة التي يراها خالية من المعنى، والتي يفقد فيها الإنسان ذاته لأنه مجرد رقم في زحام الحياة، أما الغوص فهو حياة التحدي

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص ٢٦٢.

(٢) أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين. ص ٤٩.

للترهل وحضور الذات، ولذلك تتكرر «أنا» مرة ومرة ومرات في القصيدة»[1].
وهذا الفخر العالي بالذات قريب من الرؤية الرومانسية التي تحتفي بالذات، وتضخم مشاعرها في التعبير عن نفسها. والشاعر يهدف من خلال هذه الصورة ربط الحاضر بالماضي وتذكير الأجيال الجديدة بماضيهم العريق حتى يعملوا على استعادته، وجعل الحاضر لائقا بالماضي.

ويؤكد هذا ما ذكره «أرنست فيشر» في قوله: «إن ظهور رجال البحر أسهم في تطوير الشخصية الانسانية وتفردها بالبطولة والمغامرة والحرية وعدم التبعية. لأن الحياة فوق بحر شاسع مضطرب الأمواج والعواصف جعلت رجل البحر سيد مصيره، فهو مغامر اعتاد تعريض حياته للخطر المرة بعد المرة، وليس في نفس ولاء للأرض والمحافظة على نظمها التي تتغير في البذر والحصاد. وإنما ولاؤه للبحر المتغير المتقلب الذي لا يكف عن الحركة والذي يستطيع أن يهبط به إلى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه إلى الذروة. كل شيء هنا يتوقف على البراعة الفردية، وعلى العزيمة، وعلى الحركة والذكاء.....»[2].

وقد وظف الشاعر المعاصر في الخليج شخصية السندباد البحري - التي نجدها كثيراً في الأدب الشعبي ولاسيما ألف ليلة وليلة[3] - لكي تكون قناعا رمزيا يعبر عن

(1) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. ص ١٠٠.
(2) أرنست فيشر: ضرورة الفن. ترجمة: أسعد حليم. ط. الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ ص ٥٦ - ٥٧.
(3) «السندباد البحري في قصص ألف ليلة وليله هو ذلك المغامر الجواب المرتاد الذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب التي كان يصادفها السندباد، وكان يعود من كل رحلة من هذه الرحلات منتصراً على كل ما صادفه من أخطار، ومحملاً بالهدايا والكنوز، وبالخبرات الجديدة والحكايا المثيرة التي تخلب لب أصدقائه وأصحابه الذين كانوا ينتظرون عودته...» علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية. ص ١٩٩.
انظر رحلات السندباد السبع في: ألف ليلة وليلة. ط. المكتبة الثقافية - بيروت - الثانية ١٩٨١ - ج ٣ ص ١٣٩ - ٢٠٣.

الملاح المعاصر، ولكن نلاحظ أن هذا التوظيف الفني يعكس قدراً من البساطة لأنه لم يستعر من شخصية السندباد إلا الاسم فقط، وإن كان هذا لا ينفي أن المقارنة جعلت الشاعر يميل إلى المبالغة بقوة الغواص بدرجة جعله فيها أكثر قدرة وشجاعة من السندباد القديم. والشاعر يقدم رؤيته هذه على أساس أن السندباد شخصية خيالية لا وجود لها إلا في القصص الشعبي، بينما الغواص بطل قصيدته - كما يراه الشاعر - شخصية حقيقية تناضل في البحر من أجل الحياة، يقول محمد الفايز:

«سأعيد للدنيا حديثَ السندبادْ
ماذا يكون السندبادُ؟
شتّان بين خيال مجنون، وعملاقٍ تراهْ،
يطوي البحارَ على هواهْ
بحبالِهِ، بشراعِهِ
بإرادة فوق الغيومْ،
بيد تكاد عروقها الزرقاء ترتجل النجومْ»[1].

وهنا يختلف السندباد لدى الشاعر «محمد الفايز» عنه لدى غيره من الشعراء الذين استخدموا هذه الشخصية كصلاح عبدالصبور، وبدر شاكر السياب[2]، وخليل حاوي... وغيرهم. فالشاعر الخليجي يستخدم شخصية السندباد استخداماً مباشراً في ما جاءت عليه في التراث، أما صلاح عبدالصبور على سبيل المثال فقد عدل في طبيعة هذه الشخصية التراثية، لأنه لم ينظر إليها نظرة الملاح، وإنما جعله رمزاً لمغامرته الخاصة في سبيل البحث عن الكلمة الشاعرة[3]. كذلك فإن خليل حاوي استخدم

(1) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٩.
وحول هذا الموقف للشاعر الخليجي يراجع أيضاً مبارك بن سيف: أنشودة الخليج ٧١، ٧٣.
(2) انظر قصيدته: رجل النهار. ديوان: منزل الاقنان. دار العودة - بيروت ١٩٧١ ص ٢٢٩.
(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٠٠.
تراجع أيضاً: قصيدة: رحلة في الليل من ديوان: الناس في بلادي لصلاح عبدالصبور ط. دار الشروق - بيروت - السادسة ١٩٨١ ص ٨٠٧.

المعاناة المادية للبحار:

أخذ الحديث عن هذه المعاناة شكلين أيضاً ـ كما في الفخر ـ: التصوير الخارجي، وتقمص الشخصية.

أما عن **التصوير الخارجي** فمن أبرز نماذجه أبيات عبدالله سنان التي تحدث فيها عن الصياد:

وذي هيكل عظميّ ملتصق الجلْد ... يلوح على أكتافه وَهَن الجهد

على صفحتيْ خدّيه خطّت سنونه ... فتعرفها من كاهليه بلا عدّ

تطاردُه الأيامُ بالجوع والعرا ... ويطوي الليالي النابغية بالسهد

تراه بلا نعل يسير مع الدجى ... إلى خطرة كم عاد منها بلا صيد

فكم عائل في الدهر أعوزه الغنى ... ونال نؤومُ القوم بحبوحة السعد [1]

والشاعر هنا يحاول تقصي جزئيات صورة الصياد وكأنها تتكرر أمامه كل يوم، واتضح موقفه من هذه الصورة حين منحها بعداً مأساوياً. فالصياد يعاني ألم الجهد والشيخوخة والفقر وما من معين. ويتضح هذا البعد المأساوي حين يأتي بصورة الغني الذي ينعم برغد العيش مع أنه لا يشقى شقاء الصياد [2]. وصورة المفارقة هذه طرحت التساؤل الذي يلح على مخيلة الشاعر دائماً: لماذا لا يتحقق العدل الاجتماعي بين أفراد المجتمع؟ هذه الرؤية تذكرنا بموقف مصطفى لطفي المنفلوطي في بعض قصائده وقصصه التي يدعو فيها بصوت عال إلى ضرورة تحقق الرحمة والعدل الاجتماعي بين فئات المجتمع حتى ينتفي الفقر والحرمان، كقصيدته التي قالها على لسان عامل

(١) عبدالله سنان: نفحات الخليج. ط. مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ـ الاولى (د.ت) ص ٥٦.

(٢) أنظر القصيدة في الديوان. ص ٥٦.

فقير [1]. وهذه الرؤية لقضية الفقر تتسم بقدر من المثالية الرومانسية التي لا تقدم حلا للمشكلة بقدر ما تثير الشفقة والعطف عليها.

والوجه الثاني من أشكال الحديث عن معاناة البحّار المادية هو **تقمص الشاعر لشخصية البحار** لكي يوظف الشاعر شخصية البحّار قناعا يتداخل فيه الحديث عن البحّار مرة وعن الشاعر مرة أخرى. ونرى هذا الوجه واضحاً لدى شاعرين ظهر في شعرهما هذا التناول بشكل بارز وهما: محمد الفايز في ديوانه: مذكرات بحار [2]، وعلي عبدالله خليفه في ديوانه: أنين الصوارى [3]، قصائد الديوان الأول جاءت كلها على لسان البحّار، ومعظم قصائد الديوان الثاني صورت معاناة البحّار من خلال صوت البحّار نفسه. إضافة إلى بعض القصائد التي انتشرت في دواوين لشعراء آخرين وصورت معاناة البحّار. وشخصية البحّار هنا تمتد لتشمل الشخصيات البارزة في تلك الفترة: الغواص، والنوخذا (ربان السفينة)، والنهّام، وتاجر اللؤلؤ، وزوجة الغواص، والطفل والشيخ الكبير..

ـ وأول صورة تواجهنا من صور معاناة البحّار اضطراره ترك الأرض والتوجه الى البحر. الأرض تعني الأمان والاستقرار دائما، لكن الانسان الخليجي اضطر إلى تركها لأن أرضه قاحلة، والشمس الحارقة تمتص أي أثر للرزق على رمالها، ويصبح البحر بالنسبة للخليجي ـ في تلك الفترة ـ أحنى من الأرض وأرحم، والشاعر يرسم هذه الصورة القاسية على لسان البحّار:

« والبحارُ.. أحنى من الأرض التي محَلت فلا عطرٌ يضوع

فيها، ولا نبتتْ كرومْ

(١) مصطفى لطفي المفلوطي: النظرات. ط. مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩١٠، ص ٢١.

(٢) أنظر هذا الديوان ضمن مجموعة «النور من الداخل» للشاعر محمد الفايز ـ ويضم عشرين مذكرة جاءت على لسان بحار يسرد ذكرياته مع البحر.

(٣) ديوان أنين الصوارى للشاعر علي عبدالله خليفة ـ البحرين ١٩٦٩.

من الممكن مراجعة قصائده: على أبواب الرحلة الأولى ص ٣٣، وصدى الاشواق ص ٤٧، وأنين الصواري ص ٦٩، ومن أوال الشط أحكي ص ٨٠ ... وغيرها.

مهما تلبدت الغيومُ، وأمطرتْ كل السماء

تبقى ككفٍّ بخيلةٍ تأبى العطاء »[1].

والشاعر يعبر عن معاناة البحّار بشكل أقرب إلى المباشرة في الدلالة لأنه متعاطف مع شخصية البحار الذي قد تكون معاناته قريبة من معاناة الشاعر نفسه. فمهما كان إصرار البحّار على تأكيد موقفه من أن البحر أحنى من الأرض، إلا أن الشاعر استطاع بهذا التعبير القريب إلى المباشرة احتواء أطراف الصورة القاسية التي جعلت البحار يصرح بموقفه هذا.

ويستمر الشاعر في رسم المعاناة فيذكر أن خطر الموت هو الذي أبعد البحار عن الأرض، ثم هو الآخر يلاحقه في عرض البحر - الذي أصبح أحنى من الأرض - وذلك حين تشتد العواصف، وتتحطم السفينة التي كانت ملجأ الأمان من قبل. وهذا هو الوجه المقابل لتلك المعاناة:

« الأرض تطردنا، وتلفظنا البحارْ

للقاعِ أو لسواحلَ ظمأى تعربد في مجاهلها الرياح

ها نحن تحتَ الريح نبحثُ عن ضِفافْ

الريح حطمت السفينة فهي ألواحٌ يبعثرها العبابُ »[2]

فالبحر - كما يصوره الشاعر - بالنسبة للغواص ملجأ للأمان، لكنه يصبح في موقف آخر مصدراً للخوف. هو ملجأ للأمان لأن قاعه المليء بالدر سيكفل للغواص العيش الكريم، لكنه مصدر للخوف حين يشتد ويغضب. وكأن حياة الغواص لن تتحقق إلا بمواجهة خطر الموت دائماً.

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٨ - ١٢٩.
محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٢٣١.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٥ - ١٢٦.

ثم تتلاحق أمامنا صور المعاناة أثناء رحلة الغوص حين يحلل الشاعر بعض جوانب العذاب الذي يواجهه الغواص، فيطالعنا صوت الغواص بهذه التساؤلات المتلاحقة، في حين تتوارى الإجابة عليها حاملة معاني الأسى والألم:

« أركبْتَ مثلي البومَ والسنبولَ والشوعي الكبيرْ؟

أرفعتَ أشرعةً أمام الريح في الليل الضريرْ؟

أسمعْتَ صوتَ دجاجةِ الأعماق تبحث عن غذاء؟

هل طاردتْك اللخمةُ السوداءُ والدولُ العنيدْ؟

وهل انزويتَ وراء هاتيكَ الصخورْ

في القاعِ والرَّمّاي خلفَك كالخفيرْ،

يترصَّد الغواص؟ هل ذقتَ العذاب

مثلي وصارعت العبابْ؟ »[1]

وكأن رحلة الغوص يلفها المجهول منذ البداية: الليل والريح يواجهها البحار بسفينته وشراعه، ثم في أعماق البحار هناك الوحوش التي تترصده، وصراعه معها ومع تلك الأعماق المظلمة. وكان طرح الشاعر لهذه الصور في شكل تساؤلات موفقا لأن المتلقي من المؤكد أنه لم يواجه أياً من هذه الأخطار، ومن هنا فان تصوره لها يكون أشد وقعاً وأكثر ايلاما. ولا نستطيع القول بأن الشاعر قد بالغ في رسم صور الشقاء

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٥ - ١٢٦.
- البوم والسنبوك والشوعي: من أسماء السفن.
- دجاجة الاعماق واللخمة والدول والرماي: من الأسماء المتوحشة التي تواجه الغواص في قاع البحر.
يقول يوسف عبدالرحمن الخليفي (وهو من الذين عملوا في مهنة الغوص): (سميت نوبة الغوص (بالقحمة) لأنها شاقة وعظيمة على الغيص، فينزل وهو مكره عليها بالقوة، ولاسيما اذا كان الهير عميقا والجو بارداً، فترى الغيص كأنه يخوض معركة شديدةً. (الهير: المنطقة التي يتجمع فيها الصدف في قاع البحر).
يراجع: يوسف عبدالرحمن الخليفي: التحفة البهية في الآداب والعادات القطرية. ط. مطابع العهد - الدوحة - ١٩٨٠ ص ٣٦.

الذي وقع على الغواص حين نعلم أن العذاب الذي عاناه الأجداد وسط البحر أعظم وأشد (١).

وتتضخم صورة المعاناة حين يكون كل هذا العذاب من أجل اللؤلؤ الذي لن ينال منه الغواص إلا أجره فقط أما «السوار فسيصاغ للحسناء في بمباي» (٢).

«والـدر للحسنـاء نجمعـهُ ونحـن إلـى الشقـاء» (٣)

لذلك تتكرر لدى الشاعر صور هذه المعادلة القاسية:

أمَسَكْتَ مغلقة المحار
في الفجر مرتجفا، لتكتمل القلادهْ،
في عنق جارية تنام على وسادهْ؟» (٤)

أما زوجة الغواص فلا تحلم إلا بعودته سالما، وبهداياه الصغيرة التي يجلبها معه، يقول الشاعر على لسان الزوجة:

---

(١) لمزيد من التفصيل حول معاناة مهنة الغوص من الممكن مراجعة هذه الكتب:
١ ـ يوسف عبدالرحمن الخليفي: التحفة البهية في الآداب والعادات القطرية ـ الفصل الثالث ـ ص ٣٥ ـ ٤١.
٢ ـ سيف مرزوق الشملان: تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي. ط. مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ـ ١٩٧٥ ـ الجزء الأول ص ٣٤٩ ـ ٣٧٥.
٣ ـ محمد الرميحي: البحرين، مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي. ط. دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ١٩٧٦ ص ٥٣ ـ ٦٣.
٤ ـ محمد الرميحي: البترول والتغير الاجتماعي في الخليج العربي. ط. معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ ص ٣١ ـ ٣٤.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٣٨.
(٣) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٥٠.
(٤) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٢٦.

«يا جارتي سيعود بحاري المغامرْ
سيعود من دنيا المخاطرْ
ولسوف تغرقني هداياه الكثيرة
العطرُ والأحجارُ والماءُ المعطرُ والبخورْ
ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدورْ» (١)

وهنا يظهر جانب آخر من جوانب المعاناة التي وقعت على الغواص، وهو الظلم الذي كان عليه أن يواجهه في أحيان كثيرة. فبالاضافة إلى هذه المعادلة القاسية هناك الدَّين الذي يلاحقه طوال حياته، ويقيده سنيّ عمره في الغوص، وفي الصبر على الشقاء والاستغلال. فهو مضطر إلى الاستدانة من ربان السفينة او ممولها مرة بعد أخرى، وفي كل مرة يزيد هذا الدين لارتفاع الفائدة المفروضة ولعدم حصوله على ما يكفيه من بعض مواسم الغوص. عذاب مستمر دونما أدنى أمل في النجاة (٢)، ويصبح البحث عن الرزق محنته الأولى التي عليه أن يدور في فلكها سنيّ حياته:

محنتي رزقي وأرضي
وأنا المطعون في أعماق سجني
خلفَ قضبان الشهور
وحديدُ القيدِ امواجٌ بلا شطّ
وسكينُ عذابْ» (٣)

وحين يموت الغواص ينتقل الدَّين إلى الأهل الذين تقع عليهم مسؤولية سداده،

---

(١) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٣٥ ـ ١٣٦.
(٢) حول أنظمة تمويل رحلات الغوص يعد نظام السلفية من أقسى صور المعاملة مع الغواص، يراجع بالتفصيل من كتاب محمد الرميحي: البترول والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ص ٣٤. أيضاً كتاب محمد الرميحي: البحرين، مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي ص ٦٠ ـ ٦١.
(٣) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٨٥.

فالديان لن يتنازل. وهنا يعرض الشاعر صورة أخرى للظلم، هي أن الطفل الصغير عليه أن يعمل في البحر لسداد دين والده، ويحرم من أجمل لحظات حياته، ويبدأ طرف الحلقة المفرغة في الدوران من جديد، ومسؤولية أخرى تلقى على صديق الأب، فيقول موجها الحديث إلى الطفل:

« يا صغيري،
واقعُ الحالِ كذا كيف الخلاصْ؟
لا فكاكْ..
لا مناصْ
من سداد الدَّيْن في دَيْنٍ جديدْ
ولكي تأتي بقوت.. كيْ تعيشْ
إلزم الإبحارَ في ركبِ المغاصْ »[1]

ويستمر هذا الظلم إلى آخر حياة الغواص، حين يصبح عاجزاً عن مواصلة عمله في البحر، بعد أن امتص الشقاء قوّته وألقاه على الشاطئ، والدين والقهر ما زالا يلاحقانه لا أمان له في شيخوخته، ولا قانون يحميه عند عجزه. فقسوة الظلم الواقعة من الإنسان على أخيه الإنسان أشد من قسوة المخاطر في البحر:

« تجّار البحار أقسى علينا من رياح البحـــرِ والحـــوتِ الكبيرْ »[2]

والشاعر يرى الغواص هنا عملاقاً على سواه في صبره، وتحمله، وصراعه الشريف من أجل البقاء:

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٣٦.
وحول تفصيل لهذا الموقف انظر القصيدة كاملة: « على أبواب الرحلة الاولى » في الديوان ص ٣٣ - ٤٦.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٤٧.

« يا لعملاقٍ طعينِ الكبرياءْ
بعضُ إنسانٍ على الشاطئِ ملقىً كالرفاتِ
عافهُ البحرُ وأردتْه قوانينُ الطغاةِ
بعد أن عاش سنيَّ العمر مصلوب الحياةِ
بين أفواه تنادي
ومنادٍ: هاتِ من دَيْنك هاتِ »[1].

ويتضح من هذه النماذج موقف الشاعر المعاصر في الخليج من معاناة غواص الأمس حين صور مظاهر الشقاء والظلم الذي وقع على إنسان تلك المرحلة، وفي تصويره هذا احتجاج ورفض لها. ويبقى بيان موقف الغواص، وكيف واجه تلك الحياة العصبية، وكيف انتقل هذا الموقف بدوره إلى الشعر المعاصر. ونجد أهم معالم موقف الغواص من المعاناة تتمثل في: شرف المعاملة، والصبر، وقوة الأمل في الخلاص ثم التمرد والثورة.

يقابل الغواص الظلم الواقع عليه بالأمانة وشرف المعاملة، ويحرص على المحافظة عليها، وكأنه يريد بذلك أن يؤكد أكبر قيمة من قيم الانسانية في هذا الوجود. ونجد دور صديق الأب واضحاً هنا، فهو يريد أن يزرع هذه القيمة في نفس الصغير وهو على أبواب رحلته الأولى مع البحر، فيقول مخاطباً إياه بصوت الشاعر علي عبدالله خليفة:

« ....
وإذا جئتَ الى محارة عذراء
في يوم سعيد

---

(١) علي عبدالله خليفة. أنين الصواري ص ٧٢.
وتنظر القصيدة كاملة في الديوان وهي بعنوان: « أنين الصواري » ص ٦٩ - ٧٩.

ورأيتَ الحظَّ فيها

درَّةً براقةً تزهو الخريد

فاحمد الله وبارك

يومَكَ المعطي الجديدْ

جَمِّد الإحساسَ بالفرح،

وخذْها في رزانهْ

للّذي تطوي الأيادي مقلتاهْ

يرقبُ الجمعَ، ومنْ بُعْدٍ تراهْ،

في انفعالِ الصبرِ يجترُّ لسانَهْ.

أطبق اليمنى عليها.. ثم حاذرْ

نحن بالصدق على رغم المهانه

والشقا المكدودِ في دنيا المخاطرْ

... شرفاءْ

عزمنا أمضى من الدهر، وللعهد الوفاءْ» (1)

إلى جانب شرف المعاملة فقد اتخذ الغواص من الصبر موقفا راسخا يواجه به ألم الشقاء. والصبر هنا لا يعني الاستسلام المطلق للظلم، بل هو الصبر على مشاق العمل. وللصبر هنا دوران أحدهما: تأكيد صور الشقاء، والآخر: قوة احتمال الغواص، وكلا الدورين يكمل أحدهما الآخر، فتأكيد الشاعر لصور الشقاء والجهد الذي يلاقيه البحار في عمله، وإصرار البحار على مواصلة هذا العمل إبراز لقوة احتماله في مواجهة هذه المعاناة. وللنهام دور واضح في بعث التصبر في نفوس الرحال على ظهر السفينة، يقول الشاعر:

(1) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٤٢ - ٤٣.

«أما رأيتَ فتى البحارْ؟

وسمعتَ (نهاماً) ضريرْ

يبكي يَذُرُّ على الجروحْ

ملحاً، ويصرخُ في السماءْ

صوتٌ تَصُرُّ له الضلوعْ:

....

وتجملي بالصبر يا عينَ الدموعْ» (1)

ويستمر الشاعر في رسم معالم هذا الصبر، ويذكر أنه بعد أن يتوفى الأب - الغواص - يحمل صديقه مسؤولية تدريب الأبن للقيام بدور الأب، وأولى نصائحه له عند أول رحلة هي أن يجعل من الصبر رفيقا دائما له:

«كنْ جلودا.. لا تخفْ، كنْ كالحديدْ

فالذي تقصدُ جبار عنيدْ

عندما تهوي المجاذيف على الأمواج

في عنفٍ طليقْ

يعتلي ثمَّ صوارينا شراعْ..

يا شراعاً من خيوط الصبر

في صدري العليلْ» (2)

أيضاً فالأمل في الخلاص موقف ثالث للغواص من معاناته مع البحر. فالبحر برغم كل مافيه وما يلاقيه الإنسان من أهوال في صراعه معه يكون رمزاً للأمل حين يشتد جذب الأرض، والإنسان منذ بدء الخليفة وجد في البحر النقيضين: العذاب والأمل بل إنه وجد الأمل ينبثق من وسط الصبر على العذاب:

(1) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٩٦.

(2) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٣٩ - ٤٠.

« ومن المرارة في كؤوسي، من عذابي في البحارْ

دخل النهارْ »(١)

فالأمل كبير في طلوع فجر الخلاص من وسط البحر والمحار رغم طول المعاناة:

« يا بحر يا محار يا سحرَ الأصائلِ يا غداةْ

آمنتُ أن غدا سيشرق في بلادي والحياةْ

ستدب حتى في الرمال

ومن التشرد في البحارْ

سيشع في روحي النهارْ »(٢)

وهنا تتضح الرؤية الواقعية من خلال هذه الصورة الحزينة، تلك الرؤية التي تشع بنور الأمل وسط الصعوبات المظلمة التي يواجهها البحار في حياته وبعد مماته، بل إن وضوح الأمل أمام البحار أعانه على مواجهة مشاق عمله بقوة وصلابة. فنجد صديق الأب يحاول تأكيد الأمل في نفس الصغير وهو يحكي له مراحل المعاناة التي سيمرّ بها من بدء علاقته مع البحر كما مر بها الأب، وفي خاتمة المطاف يؤكد أن الصبر والعزيمة كانا من أجل العيش الشريف والكسب الحلال اللذين يشكلان قيمة مثلى يحرص الغواص على المحافظة عليها من مواجهته مشاق الحياة، وهما بالتالي أمله في العيش الكريم:

« وكذا أهلوكَ دهراً حدثّوا

عن تفانيهمْ، وعن عزم الرجالْ

في مهاوي الضيق .. في مدّ العناءْ

كيْ ينالوا العيشَ والكسبَ الحلالْ

---

(١) محمد القايز: النور من الداخل ص ٢٠٢.

(٢) محمد القايز: المصدر السابق. ص ١٩٣.

ولكيْ يبقى العفافْ

مطمئناً في بيوت الفقراءْ »(١)

ومثلما كان الصبر موقفاً راسخاً للغواص في مواجهته أقصى درجات المعاناة، كان الحقد والقهر الدفين بذوراً أنبتت انتفاضات الغواصين التي امتدت من عام ١٩٢٦ - ١٩٣٢ م في البحرين(٢). وتأتي إشارة الشاعر المعاصر إلى هذه الانتفاضات حين يتخذ منها مصباحاً ينير الطريق للأجيال القادمة لمتابعة مسيرة الإصرار والقوة، وهذا ما يؤكده الشاعر علي عبدالله خليفة حين يقول:

« وبذرنا الحقدَ والقهرَ جراحاً في القلوبْ

وانتظرنا موسماً فيه الحصادْ،

فإذا الآلامُ تأتي لتطهرْنا بنيرانِ الصمودْ

وإذا النجمُ الذي اغتيل على ظهر السفينةْ

يعتلي الآفاقَ حياً

ويذكّرْنا انتفاضاتٍ طعينةْ

فنغني نحن والنجمُ البعيدْ

لحنَ تِسْيارٍ وإصرارٍ جديدْ »(٣)

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٤٦.

(٢) كان السبب المباشر للانتفاضات القانون الذي وضعه المستشار الانجليزي (بكلريف) لتحديد علاقة الغواصين بتجار السفن، لكنه فرض على جانب الغواصين فقط، وأعقب ذلك في عام ١٩٢٩ م الأزمة المالية التي أدت الى كساد سوق اللؤلؤ والضياع الكامل لحق الغواص في الحياة الكريمة.
يراجع كتاب: إبراهيم العبيدي. الحركة الوطنية في البحرين مطبعة الاندلس - بغداد - ١٩٧٦ ص ١٣٥ وما بعدها.
كذلك كان للغواصين في البحرين انتفاضة سنة ١٩١٩ م ضد الاستغلال البشع الذي يمارسه أصحاب السفن وتجار اللؤلؤ ضدهم وقد سميت (بثورة الخير).
أيضاً يراجع كتاب إبراهيم العبيدي السابق. ص ١٢٣.

(٣) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ١٠٧.

الواقع لا تشارك البحار عمله المضني في البحر، لذلك غابت المرأة عن الصورة لأنها غائبة أيضاً في الحقيقة. ولكنها تظهر أحياناً حين تشارك زوجها الإيمان بقرب الأمل في الخلاص، وتريد منه المطالبة بحقه بصوت يسمعه الجميع، فتقول:

«أيها المحمومُ في ليلِ السُّهادْ
أيها المحروم يا ابنَ السندبادْ
زلزلِ الدنيا وأسمعني وصعِّدْ
للسما صرخةَ حق لا تحيدْ»[1]

فهي تود أن تخرجه من دنيا الإحساس بالمهانة إلى عالم الثورة والتمرد الإيجابي في سبيل الوصول إلى فجر أكثر إشراقاً.

وهكذا يتضح أن الشاعر وهو يصور معاناة البحار حاول أن يرسم هذه الصورة كاملة سواء من حيث جوانبها المؤلمة المتصلة بالظلم والشقاء، أو جوانبها المضيئة التي تعبر عن الصبر والإصرار والرغبة في الخلاص والثورة. وعلى هذا لم يتخل الشاعر عن موقف واقعي يقدم التجربة الأدبية التي تفصح عن حقيقة الواقع وموقفه النبيل إزاءه.

الدلالة الفنية لمعاناة البحّار:

قبل أن ننتقل إلى صور المعاناة النفسية للبحار لا بد من تأكيد أهم الدلالات الفنية لموقف الشاعر الخليجي المعاصر من معاناة البحار المادية في النصوص السابقة:

- أولى هذه الدلالات تتصل بتصوير المعاناة الحقيقية للبحار كما حدثت بالفعل، لأن البحار في الخليج قد عانى معاناة صعبة في مجال الصيد والبحث عن اللؤلؤ، وشدة هذه المعاناة كانت دافع الشاعر إلى تسجيلها ورصدها في الشعر. وقد حفظ تاريخ المنطقة كثيراً من القصص والذكريات حول الآلام القاسية التي كان البحار يقابلها في

(١) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٥٤.

عمله، ولكن الشعر الذي عاصر تلك الفترة لم يتوقف كثيراً عند تصوير تلك المعاناة، على الرغم من ارتباط حياة أولئك الشعراء - وهم شعراء فترة الأحياء - بالبحر وعالمه[1]. يقول ماهر حسن فهمي: «على الرغم من أن الحياة في الخليج أيام الغوص كانت تتسم بالكفاح المضني من أجل لقمة العيش إلا أن الشاعر لم يعبر عن القيد والحرمان - حتى الشاعر الشعبي في ذلك الوقت لم يعبر بصورة عامة إلا عن حنينه

(١) من أبرز هؤلاء الشعراء:

١ - السيد عبدالجليل الطباطبائي - المتوفي سنة ١٢٧٠ هـ - ١٨٥٣ م. ديوانه ط. المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٨٥ هـ.

٢ - أبو الصوفي سعيد بن مسلم العماني - من شعراء أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.
ديوانه، تحقيق د. حسين نصار. ط. وزارة التراث القومي والثقافة عمان ١٩٨٢.

٣ - ماجد بن صالح الخليفي - وفاته ١٩٠٧. ديوانه - ط. مطابع قطر الوطنية - الدوحة - ١٩٦٦.

٤ - محمد بن شيخان السالمي - وفاته ١٩٢٧ م ديوانه: جمع: محمد عبدالله السالمي. مراجعة: عبدالستار أبو عدة، ط. شركة المطابع النموذجية - عمان، الاردن - ١٩٧٩ م.

٥ - إبراهيم بن محمد الخليفة - وفاته ١٩٣٠. المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن محمد الخليفة. جمع وتحقيق: محمد جابر الأنصاري، ط. المطبعة الشرقية - البحرين ١٩٦٨.

٦ - محمد بن عبدالله بن عثيمين - وفاته ١٩٤٤. ديوانه: العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين. ط. مطابع دار العروبة - الدوحة ١٣٨٦ هـ.

٧ - فهد العسكر - وفاته ١٩٥١. يراجع ديوانه - جمع ودراسة عبدالله زكريا الانصاري. ط. مطابع اليقظة - الكويت - الرابعة ١٩٧٩.

٨ - خالد الفرج - وفاته ١٩٥٤. من الممكن مراجعة شعره في كتاب خالد سعود الزيد: خالد الفرج، حياته وآثاره، ط. شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت - الثانية ١٩٨٠ م.

٩ - صقر الشبيب: وفاته ١٩٦٣. ديوانه - جمع: أحمد البشر الرومي - مراجعة: عبدالستار فراج ط. مكتبة الأمل - الكويت (د.ت).

١٠ - الوائلي: محمد بن عيسى آل خليفة - وفاته ١٩٦٤. ديوانه، إشراف: عيسى بن راشد الخليفة، مراجعة: العوضي الوكيل ط. القاهرة - ١٩٧٥.

١١ - أحمد يوسف الجابر، ولد عام ١٩٠٣. ديوانه، جمع وتحقيق: يحي الجبوري، محمد عبدالرحيم قافود. ط. مركز الوثائق والدراسات الانسانية - جامعة قطر ١٩٨٣.

لأهله في البر وهو يغني مع النهام في البحر ـ وكأنه منسجم مع حياته الموروثة لأنه امتداد طبيعي لآبائه وأجداده في البيئة الشحيحة »[1] . لذلك رأى الشاعر المعاصر لزاماً عليه أن يخرج تلك المعاناة من صمتها ويبرزها إلى الأجيال الجديدة، فالفترة الزمنية التي امتدت أتاحت له النظر من بعيد الى علاقة البحّار بالبحر، وإلى الأطراف التي سيرت تلك العلاقة ومن هنا استطاع الشعر المعاصر أن يكون رؤيته الخاصة حولها وأن يكسبها أبعاداً جديدة، وهذه الأبعاد واضحة في مجرد طرح صور

١٢ ـ عبدالرحمن قاسم المعاودة ـ ولد عام ١٩١١ . ديوانه: القطريات، ط. بيروت جـ١ ١٩٥٧ .
ـ دوحة البلابل (القطريات ـ الجزء الثاني). ط. دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٦٠ .

١٣ ـ عبدالله بن علي الخليلي، ديوانه: وحي العبقرية. ط. وزارة التراث القومي ـ سلطنة عمان ١٩٧٨ .

ونجد أيضاً الشعر الشعبي (النبطي) الذي كان وما يزال منتشراً في المنطقة والذي صور شيئاً من معاناة الغوص لم تتضح فيه تلك الدرجة من الخوف والرهبة من البحر ومصاعب العمل فيه. من الدواوين النبطية التي راجعناها حول هذا الموضوع ما يلي:

١ ـ ديوان سعيد بن سالم البديد. جمع وإعداد: شبيب الناعي؛ مراجعة وتقديم: علي عبدالله خليفة. ط. إدارة الثقافةوالفنون ـ وزارة الاعلام ـ الدوحة (د.ت).

٢ ـ ديوان: من الشعر القطري: يضم أشعار: محمد بن عبدالوهاب الفيحاني وأحمد بن شاهين وماجد بن صالح الخليفي. ط. مطابع قطر الوطنية ـ الدوحة ـ الثانية ١٩٦٩ .

٣ ـ ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني وقصائد أخرى نبطية. ط. مطابع قطر الوطنية ـ الدوحة ـ الخامسة ١٣٨٩ هـ.

٤ ـ ديوان فهد راشد بورسلي، مراجعة وتقديم: أحمد البشر الرومي. ط. مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ـ الثانية ١٩٧٨ .

٥ ـ من الممكن مراجعة كتاب سيف مرزوق الشملان: تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ـ الجزء الثاني ـ قصائد من الشعر النبطي تصف عمل الغوص على اللؤلؤ لكل من:
ـ زيد الحرب قصيدته ص ٤٨٠ ـ ٤٨٢ .
ـ مرشد البذالي قصيدته ص ٤٨٧ ـ ٤٨٨ .
ـ سالم بن توم قصيدته ص ٤٨٩

(١) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ٨٨ .

المعاناة التي واجهها جيل الغوص إشارة إلى ما كان يجب أن يحدث من صور العدل. وهنا يمتزج الموقفان ويتكاملان، موقف الغواص وموقف الشاعر ويعطيان دفعة قوية ورؤية جديدة للشعر المعاصر في المنطقة. وهذا يدل أيضاً على مدى التطابق بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والبحار، ونتيجة لهذا التكامل بين موقف البحار وموقف الشاعر المعاصر وجدنا تعاطفاً كبيراً بين الشاعر والبحّار في ألمه وشقائه، وكأن الشاعر يحكي تجارب شخصية وقعت له.

ـ ثاني هذه الدلالات أنه في طرح الشاعر لصور ذلك الشقاء الذي واجهه الآباء والأجداد نستطيع أن نستخلص الكثير من القيم الإنسانية حين يعمل الجيل الجديد على تحقيق شيء من آمال جيل الغوص، والبحث عن منافذ للوصول إليها. لذلك كان تركيز الشاعر على أدق مشاهد المعاناة لرغبته الحقيقية في البحث عن جذور الانسان الكادح المعاصر في المنطقة، وتوعيته بالدور الذي قام به الأجداد[1]، ليستطيع على ضوئه مواجهة شتى التحديات التي تظهر أمامه في كل لحظة، ويكون الشعر المعاصر بهذا قد أدى جزءاً كبيراً من مهمته، لذلك ففي إبراز الشاعر مواقف الغواص من تلك المعاناة وهي: شرف المعاملة، والصبر، وقوة الأمل ثم الثورة رغبة أكيدة في وصول الأجيال الجديدة إلى تلك المواقف التي تحلى بها الآباء أثناء مواجهتهم صور التحدي في المجتمع المعاصر.

ـ من هذه الدلالات أيضاً التكامل بين الموقفين: فخر الشاعر بماضي الغوص، وتصويره للمعاناة. فالفخر كان بمثابة خطوط أولى ترسم عزة الشاعر بماضيه ومن خلال هذا الاعتزاز تجزأت صور المعاناة لبيان أسباب الفخر، وهي أنه على الرغم من ذلك الشقاء الذي تعرض له البحار فقد استمرت علاقته بالبحر دون شعور بالعجز.

ومن هنا نجد أن البحر وعلاقة الأجداد الحقيقية معه كانت بمثابة مثير جيد

(١) علوي الهاشمي: الشعر المعاصر في البحرين. رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧٨ ص ٥٣٢ . ولمزيد من التفصيل حول الشعر المعاصر ومعاناة الغوص يراجع الفصل الرابع من الباب الثالث، والفصلان الأول والثا[illegible]ب الرابع من الرسالة.

لتشكيل مواقف الشاعر الخليجي المعاصر من قضايا الإنسان سواء عن طريق الفخر بالماضي أو رسم المعاناة القاسية، أو استشراف القيم التي أبرزتها الفترة الزمنية الممتدة من جيل الآباء والأجداد إلى الجيل المعاصر.

من صور معاناة البحار (الغواص) التي أبرزها الشاعر المعاصر أيضاً: **المعاناة النفسية** المتمثلة في الغربة والحزن المزوجين بشوق جارف إلى الحياة الآمنة المطمئنة. وفي حين أخفى البحار هذه الهموم داخل صدره أخرجها الشاعر المعاصر من إطارها المغلق البعيد إلى مجالها الأرحب (الشعر). فالتلازم بين موقف البحار والشاعر ما زال متصلا.

الغربة:

أول صورة من صور هذه المعاناة النفسية للبحار تتمثل في الغربة. ولكي تتضح أمامنا رؤية الشاعر المعاصر في الخليج لغربة الغواص القديم نعقد موازنة بين موقفه منها وموقف الشاعر المهجري. وكان السبب في اختيار الموازنة مع موقف الشاعر المهجري دون غيره من شعراء العصر الحديث هو التشابه في مسببات هذه الغربة وهي: «البعد عن الوطن» لذلك تتضمن الموازنة بينهما بيان أوجه التشابه والاختلاف لدى كل منها.

من أوجه التشابه:

ـ أن هجرة الشاعر المهجري عن وطنه اضطرارية دافعها الرغبة في الخلاص من الاستبداد، «والباعث الأكبر على المهاجرة اختلال الأحوال الاقتصادية نتيجة فساد الحكم الاستبدادي، وتضعضع الأمن، وتفشي المفاسد الاجتماعية والادارية»[1]. ورحلة الغواص كذلك اضطرارية، فكانت فراراً من قسوة الأرض، ومحاولة أن يجد الإنسان خلاصه في البحر[2].

(١) أنيس المقدسي: الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ـ بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٠ ص ٢٧٨.
(٢) تراجع ص ٣٦ من هذا الفصل وكذلك ديوان محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

ـ الشاعر المهجري لم يجد ما كان يتمناه من الراحة بعيداً عن وطنه، «وقد أحسوا أنهم استبدلوا إساراً بإسار، خلعوا قيد الاستبداد السياسي، ولكن سوط عذاب من نوع آخر يلهب ظهورهم، إنها الحياة الآلية الجديدة التي لا تعرف الرحمة تسوقهم حتى يصابوا بالدوار ويسقطوا أعياء، حتى إذا صلبوا قاماتهم من بعد استبدت بهم الدهشة لهذا التصارع والتكالب والزحام وطافت بخواطرهم خيالات أوطانهم»[1] فيقول رشيد سليم الخوري من قصيدة له بعنوان «وقفة على الشاطئ»:

يا برازيل لو أفضتِ عليَّ المـ   ـال فيضا ما طاب فيك المقامُ
أين فصل الربيع فيك وأين الـ   ـشمس أين الهلال أين التمامُ
أنتِ نعمَ البلاد جودا وخصبا   غير أن الهناء فيك حرامُ
وكأن الورى وحوش بآجا   م، وتلكَ الشوارع الآجامُ
منكبٌ حكَّ منكبا وجبين   شجَّ رأسا، علام هذا الزحامُ[2]

فالشاعر هنا يعبر عن غربة الابتعاد عن الوطن، والألم لفقدان كثير من القيم في البلاد الجديدة، وحنين إلى جمال الطبيعة وبساطة الحياة في الوطن، كذلك فإن الغربة الشديدة أحاطت بالغواص في عرض البحر بعيداً عن الأهل والأحباب فنجد شعر الحنين إلى الأرض وإلى الأهل يأخذ مساحة واسعة من مواويل البحر في الشعر الشعبي الذي عاصر مرحلة الغوص، ونجده واضحاً لدى الشاعر المعاصر الذي تحدث عن تلك المرحلة بلسان الغواص، يقول محمد الفايز:

«أيامَ كنتُ أعيش في الأعماقْ
أيامَ كنتُ بلا مدينهْ
بلا يد تحنو عليَّ ولاخدينهْ

(١) ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٧.
(٢) رشيد سليم الخوري: القرويات. مطبعة مجلة الكرمة ـ سان باولو ـ برازيل ١٩٢٢ ص ٥٩.

إلا حبالي والشراعْ
ويدى المقرحة الأصابع والضياعْ
والريح.. والأسماك في القاعِ الرهيبْ
غرثى تطاردني بعالمها الغريبْ
عن عالم القاسي العنيفْ » (١)

ففي قاع البحر يشتد احساس الغواص بألم الغربة حين يفتقد الرحمة والحنان، ويجد بدلا منها الحبال والشراع والأسماك الجائعة، وكلها تحمل معاني الغربة والخوف والضياع.

أما وجه التشابه الواضح بينهما فهو أن شعر الاغتراب في المهجر ولدى الغواص أبرزه الشعور القوي بالذات، ذلك الشعور الذي طغى على الشاعر المهاجر حين اصطدم بثقل وطأة الحياة في المدينة الغربية التي هاجر إليها. وهو نفس الشعور الذي أحاط بالشاعر المعاصر في الخليج حين قلبت الحياة الجديدة مدينته الوادعة على الساحل إلى مدينة عصرية صاخبة فتحت آفاقا واسعة للتيارات الحديثة القادمة التي شكلت بدورها تحديات عدة أمام الفرد، وهذا ما يميز كل مدينة عصرية، وانعكس جزء منها لدى الشاعر المعاصر من خلال تصوير غربة غواص الأمس.

- أما أبرز أوجه الاختلاف بين غربة الغواص وغربة الشاعر المهجري فهي أن هجرة الشاعر المهجري كانت إلى مكان محدد بعينه له وجوده المتعين مهما حمل من قسوة الغربة عن الوطن، لكن رحلة الغواص المتصلة كانت وسط بحر مليء بمجاهل الخوف والألم، لذلك تتجسد لدى الغواص دائما غربة الخوف من الموت، وهي أقسى وقعا من أي شعور بالغربة سواها، والشاعر يجسد قسوة هذه الغربة في تصويره لمظاهر الشقاء الذي يتعرض له الغواص في البحر حيث يتوقع الموت المفاجئ في أية لحظة، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله:

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٣٣ - ١٣٤.

« .... والبحار،
فيها العجائب: مهدُ طفل من حجار
قبرٌ بلا لحد. عراةٌ يغزلون
إكليلَ عرس.. حفاة يصنعون
نعلا من الفيروز. غابات مخيفة
للنجم والأقمار. مقبرة كبيرة
أمواتها يتحركون » (١)

لذلك تميز شعور الغواص بالغربة وسط البحر بأن هناك صراعا مع المجهول يحيط به في كل لحظة، هذا الصراع كان الغواص مجبراً على معايشته لفترات طويلة بسبب ظروف أرضه الشحيحة، ومجتمعه الذي كانت مهنته التقليدية والأولى «صناعة الغوص»، والشاعر يرسم قسوة الصراع مع المجهول في غربة الغواص في رصده للظروف القاسية التي تحيط به من هروبه من جفاف مدينته، والخوف من الموت في البحر، وأمله في العودة سالما إلى أهله وذلك في قوله على لسان الغواص:

« البحر أجملُ ما يكون
لولا شعوري بالضياع
لولا هروبي من جفافِ مدينتي الظمأى وخوفي أن أموت
عريانَ في الأعماق، أو في بطن حوت
إني أحاذر أن أموتْ
لما أفكر أن لي بيتاً ولي فيه عيالْ
لما أحس بأن في الدنيا جمالْ » (٢)

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٧١.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٩١.

«أما اغتراب الشاعر المهجري فهو اغتراب يخضع لارادة الانسان المغترب قبل كل شيء، فهو يستطيع أن يرحل أو لا يرحل، ويستطيع أن يعود مهما كانت أمامه العقبات.. فالاغتراب هنا لا يشكل صراعاً خارجياً مع قوى غير منظورة، ولكنه يشكل صراعاً نفسياً داخلياً بين الأمل واليأس، وبين الحركة والقعود....»[1] لذلك شكلت الحيرة والتردد في العودة إلى الوطن أو البقاء في أرض المهجر جزءاً كبيراً من معاناة الغربة لدى شعراء المهجر، وكثر التساؤل في شعرهم حول إمكانية العودة أو امتناعها من خلال حوار داخلي مع النفس، يقول رياض المعلوف:

هل يا ترى نعودْ	إليك يا لبنان
فنصدق الوعودْ	ويسمح الزمان[2]

ويقول أبو الفضل الوليد:

بالله يا وطني أحظي عودةٌ	وسعادةٌ أم غربةٌ وحمامُ[3]

ومن أوجه الاختلاف أيضاً، اختلاف استمرارية الغربة لدى الغواص والشاعر المهجري، فغربة الغواص تتجدد وتتكرر بتوقع دائم، لأن فترة البقاء على الأرض محدودة تتبعها العودة إلى البحر ثانية، ثم ترقب موعد العودة إلى الأرض... وهكذا تتجدد لديه مشاعر الغربة وسط البحر وعلى الساحل في انتظار الموسم المقبل. فالغواص لا يستطيع الخلاص من معاناة الغربة على الأرض ووسط البحر. وقد ربطت شدة التوق إلى الأمان أطراف هذا المشهد، فمشاعر ترقب العودة تلازمه على الأرض، وتوقع الموت يلازمه وسط البحر، وتتضح ملامح هذا المشهد لدى محمد الفايز في قوله على لسان البحار معلناً رفضه لهذه المعاناة:

(١) ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص ٧٢.

(٢) ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص ٤٤.

(٣) عيسى الناعوري: أدب المهجر. ط. دار المعارف ـ القاهرة ـ الثانية ١٩٦٧ ص ٨٩.

«يا بحرُ. يا قبراً بلا لحد. ويا دنيا عجيبهْ
أجتازُ عالَمها المخيف بروح بحارٍ كئيبهْ
أبداً يغني للسواحل والعيالْ
يترقبونَ قدومَه بعدَ المحالْ
ويعود من رحلاته كيما يعود
للبحر والأسفار. والدنيا كفاح
ضد المجاعةِ والرياح
الجوع فوق الأرض والريح الخؤونة في البحارْ»[1]

أما غربة الشاعر المهجري فهي مستمرة بابتعاده عن أرض الوطن، وتنتهي بمجرد العودة إليه، ونجد شعر المهجر يوازن دائماً بين الأرض الجديدة التي هاجر إليها وبين الوطن، من هذه المواقف أبيات للشاعر المهجري «عقل الجر» يوازن فيها بين لبنان وأرض المهجر، ويدعو الله صادقاً أن يحقق أمله في العودة إليه، يقول:

أعدني إلى الأرز يا خالقي	فليست بلادي هذي البلادْ
أعدني إلى الشفق المستنير	يلف الربى ضوؤه والوهادْ
أرى شبَحَ الأرز في يقظتي	ويعرض لي طيفه في الرقادْ
أعدني لأشهدَ فصلَ المصيف	وفصلَ الخريف وفصلَ الزهرْ
ولحفَ الثلوج تغطي الظلام	فتحسبُ أن الصباح انتشرْ
أعدني فليس جمال الوجود	يعادل عندي تلك الصورْ[2]

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٣٤ ـ ١٣٥. يراجع في نفس الموقف أيضاً: محمد الفايز: المصدر السابق ص ٢٤٤.

(٢) عيسى الناعوري: أدب المهجر. ص ٨٨ ـ ٨٩.
وحول تردد هذه المواقف في شعر المهجر تراجع القصائد التالية:
- عقل الجر: قصيدة الحنين، مجلة العصبة، العدد الخامس، سان باولو تشرين الثاني ١٩٤٩.
- رشيد أيوب، قصيدة: بلادي، ديوان الايوبيات. ط. دار صادر، بيروت ١٩١٦ ص ٣٩.

فقد أتاحت فترة الاستقرار الطويلة والممتدة للشاعر المهجري تحليل مشاعر غربته وحنينه الدائم إلى أرض الوطن، حتى أصبح هذا الموقف من المواقف البارزة التي منحت شعر المهجر سمات خاصة في شعر الحنين.

الحزن:

انطلقت صور حزن الغواص من الشقاء الذي كان يعانيه مثلما كانت عليه صور غربته. فالشاعر رأى في الشقاء الذي غلف حياة الغواص سبباً لتلك الهموم التي تجثم على صدره. ونرى هذا الموقف يتجلى بوضوح في قصيدة: «سفن الغوص البائسة» لمبارك بن سيف[1]، فصور البؤس والشقاء التي عانى منها الغواص في البحر وأهله على الساحل تبعث على الأسى والحزن، لذلك تتردد معاني الحزن بامتداد القصيدة: آهة النهام، والهموم والدموع، واللحن الحزين، والليل الحزين، ومرارة الانتظار على الساحل، ومرارة الأسى حين يعود الغواص من بعض رحلاته الطويلة خائباً.. ويكرر الشاعر جملة «إيه يا ماء الخليج» في بداية كل مقطع تعبيراً عن معاناة الغواص، ومشاركة منه في تلك المعاناة، يقول في المقطع الأول منها:

«إيه يا ماءَ الخليج
كم شربنا ماءكَ المالحْ
ورمال الأرض صخرٌ ولهيبْ
فوق جمرٍ يكتوي فيه السَّمومْ

- رشيد أيوب، قصيدة: لبنان، ديوان: هي الدنيا. ط. دار صادر، بيروت ١٩٥٩ ص ٧٣.
- ميخائيل نعيمة، قصيدة: صدى الأجراس ديوان: همس الجفون. ط. دار صادر، بيروت ١٩٥٩ ص ٤١.
- إيليا أبو ماضي، قصيدة: الشاعر في السماء، وقصيدة تأملات، ديوان: الخمائل. ط. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠ ص ١٢١؛ ص ٩٩، ١٠١.

(١) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٣٩ - ٤٠. نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة الدوحة، يناير ١٩٧٦ ص ٤٩ - ٥٠.

وسمعْنا آهةَ النهامِ أعيتْها
جبالٌ من همومْ
وتراءاتٌ للعيون الغائراتْ
خلفَ أفْقٍ يحجبُ الحزنَ ضباباً
عن دموع البائساتْ
إيه يا ماءَ الخليج
كم عيونٍ مزقتْها الشمسُ
أضناها السهادْ
وعظامٍ هي ما يبقى منَ الإنسان
في ذاكَ الوجودْ
وأكفٍّ ضارعاتْ
أحرقتْها الشمسُ، حزّتْها الحبالْ
وكواها ماؤكَ المالحُ،
يا قبرَ الرجالْ،
وهْيَ لم تبرحْ مع اليامالْ[1]
واللحنِ الحزينْ»

ويرى الشاعر في مواويل الوداع التي يبدأ بها البحارة رحلتهم، والأهازيج التي يرددونها أثناء الرحلة تفريغا لشحنات دفينة من الحزن والأسى، ويتمثل موقفه منها بمشاركة وجدانية في تلك الأهازيج البحرية، لينقل لنا صوراً من الواقع الأليم الذي يعانيه البحار وانعكس في مواويله، بل إن الدهر يشارك أيضاً في تلك الألحان تخليداً لذلك الحزن:

«واهتزَّتِ الأوتارُ في سمعِ الدهورْ،

(١) (اليامال): نداء يكرر في معظم أغاني الغوص.

لصرخة اليامال في اللحن الحزينْ
حناجرٌ عانتْ
مذاقَ الملحِ والطينِ، وضجّتْ بالأنينْ » (١)

من مواقف حزن الغواص أيضاً موقف صوّره الشاعر حول طفل الغواص، الذي جاء أباه راجياً أن يأخذه معه إلى البحر، وكأنه وعى قبل الأوان حياة الخشونة التي يعيشها أهله، فأراد أن يلقي بنفسه إلى العمل المجهد. موقف يبعث على الحزن العميق من جانب الطفل وقد أحس بمرارة المعاناة مبكراً، ومن جانب المتلقي وهو يتابع هذا المشهد الذي يوحي بالأسى والانكسار في كل جزئية منه. يقول الشاعر على لسان الغواص معبراً عن هذا المشهد:

« وعلى الصدر تدلتْ في انكسارْ خرزاتٍ وتمائمْ.
لاتقاءِ العينِ دفعاً للسَّقامْ،
جاءني يجري وفي العينِ مرارْ،
وبقايا من نعاسْ،
لابساً نصفَ إزار من إزاراتي القديمةْ
قال والصبر على وجهي نداءاتٌ كليمةْ:
إنني أحسنُ عنترْ، أفلا تأخذني للبحر مرة؟
أتصبّرْ...
كل ما يطلبُ مني، سوف آتيه وأكثرْ » (٢)

ويتابع الشاعر معاناة الحزن لدى الغواص، فيصور موقف الشيخ الكبير، وأحاسيسه التي انطلقت يوم أن ودع الرجال من على الشاطئ، وقد ربط الحزن

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٩٢.
أيضاً يراجع ديوان علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٤٠.
(٢) علي عبدالله خليفة. أنين الصواري. ص ٨٢ – ٨٣.

أطراف المشهد بإحكام: ذكريات المغامرة والعذاب وسط هول البحار، ثم سقوط حقه في الحياة الآمنة بعد أن أصبح عاجزاً عن مواصلة الصراع مع الرفاق، حتى أن صواري السفن وصوت النهام يشاركان الشيخ حزنه وألمه:

« أبداً يا بحر مالي من عزاءْ،
حين صاحت بي الجموعْ
وَهْي في إحكام ربطِ للقُلوعْ:
في أمان اللهِ، لقيانا قريبْ
ثم لوّحتُ، وغشّتني الدموعْ
بينما تلك الصواري في أنينْ
هي والنهام في لحنٍ حزين
لا يطاقْ » (١)

ويأتي دور المرأة – زوجة الغواص – مخلصاً للغواص من معاناته النفسية. فشوقه الدائم إلى الأرض نتيجة حتمية للغربة والحزن اللذين يطبقان عليه في رحلاته الطويلة، لذلك **تأخذ معاني الشوق إلى اللقاء جزءاً كبيراً من موقف الشاعر المعاصر من المعاناة النفسية للبحار**، وقد حرص الشاعر على التقاط انفعالات الشوق لكلٍ من البحار والزوجة على الساحل وإبرازها ليكسب المعاناة بعداً أشمل وأدق. فالغواص يعود دائماً إلى المرأة التي تنتظره على الساحل. وحين يقترب موعد العودة إلى الديار تمحو لحظات الفرح باللقاء كل آلام المعاناة السابقة، بل إن غربة البحار في البحر لا يخفف من حدتها إلا حين تمتزج بالأمل في العودة. لذلك عندما تقترب السفينة من الساحل، ويتحول ذلك الأمل إلى حقيقة، نرى عناصر أخرى تشارك الغواص فرحته باللقاء: النجوم، والريح، والشراع، وصوت النهام، والسواحل، ثم إن الشاعر – بموقفه هذا – يشارك الجميع فرحة اللقاء:

(١) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٧٨.

« نهامنا يشدو لشطآن قريبة
سأرى بساحلها الحبيبة :
عدنا على ضوء النجوم إليك يا دارَ الحبيبْ
والريحُ نشوى ، والشراع كأنه سربُ الحمام
سار على صوت النهامْ .
ويظل ينهم والسواحل من بعيد
تبدو لنا صفراءَ تعكس كل ما فينا من الشوقِ الشديدْ »(١)

وحين نوازن بين موقف هذه العناصر في هذه الأبيات - وهي النجوم والشراع وصوت النهام - وموقفها أثناء رحلة الغوص نراها تقوم بدورين متكاملين : الأول تجسيد ألم المعاناة والثاني إبراز فرحة اللقاء . فالنجوم أثناء الرحلة عنصر خوف ورهبة : « فالبحار ... غابات مخيفة للنجم والأقمار »(٢) ، لكن ضوءها محبب هنا لأنه يهدي إلى طريق العودة ، وغناء البحارة وصوت النهام لحظة الإبحار :

« كصريرِ أبوابِ القلاعْ
في الفجرِ ، كالآهاتِ في ظلماتِ قاعْ
كدويِّ رعدٍ فوق مقبرةٍ بعيدهْ ،
كرنينِ أجراسٍ عتيقهْ
أصواتنا فوقَ السفينةِ حين نُبحر . والنَّهام
كغرابِ حاراتٍ قديمهْ ، يشدو بألحانٍ حزينهْ »(٣) .

فهذه الأصوات التي صورها الشاعر محمد الفايز تحمل الوحشة والترقب والخوف من المجهول « كصرير أبواب القلاع في الفجر » ، والغربة الأليمة « كالآهات في

(١) محمد الفايز : النور من الداخل ص ١٣٩ .
(٢) محمد الفايز : المصدر السابق . ص ١٧١ .
(٣) محمد الفايز : النور من الداخل . ص ١٦٩ .

ظلمات قاع » ، والحزن والرهبة « كرنين أجراس عتيقة » وقد عبرت هذه التشبيهات عن الموقف بدقة . لكن صوت النهام في الأبيات السابقة غناء وشدو وطرب . « كذلك فان « الشراع عند القلوع .

رئة تعرت من ضلوع »(١)

لكنه عند العودة : « سرب حمام سار على صوت النهام » ، وكأن الفراق واللقاء هما اللذان يشكلان موقف الغواص من العناصر التي تشاركه رحلته ، والمرأة هنا هي مبعث هذه المواقف جميعاً : الحزن والغربة ، والفرح والسرور .

والشاعر علي عبدالله خليفة يقبض على الموقف الانفعالي في تصويره اللهفة العارمة التي تجتاح الزوجة وهي تستعد لاستقبال زوجها العائد من رحلة الغوص الطويلة :(٢) .

« زغردي يا خالتي يا أم جاسمْ
زغردي قد عاد طُرَّاقُ المواسمْ
جهِّزي الحنَّاءَ هاتي الياسمينْ
هاكِ ماءَ الورد والعودَ الثمينْ
عطِّري البشتَ وأعطيني الخواتمْ »(٣)

ويتابع ماهر حسن فهمي تحليله للأبيات بقوله : « إن هذا الإحساس بالقلق الذي نسمعه من زوجة جاسم وهي تخاطب أمه : هاتي ، هاك ، عطري البشت أو العباءة .. هو الذي افتقدناه طويلا ، وليس القلق وحده الذي يظهر في الأبيات ، ولكن الاحساس بطول الغيبة :(٤)

(١) محمد الفايز : المصدر السابق . ص ٢٤٨ .
(٢) ماهر حسن فهمي : تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج . ص ٢٠٨ .
(٣) علي عبدالله خليفة : أنين الصواري . ص ٤٧ .
(٤) ماهر حسن فهمي : المرجع السابق . ص ٢٠٨ .

« أشهرُ الغوص تمطتْ .. فتبدَتْ
في حساب العمر قرناً وهْوَ غائبْ »(1)

وعندما تكون فترة الإقامة بين الأهل على الساحل قصيرة، تمنحنا مواقف الشوق والحنين بعداً آخر يتمثل في الإحساس بالمرارة المتوقعة التي تترقب موعد الرحيل القريب، ليبدأ ألم الانتظار من جديد. لذلك يصبح التعبير عن الشوق مزيجا من الفرح والقلق والترقب رأيناه لدى الزوجة في الأبيات السابقة.

فالشاعر الخليجي المعاصر استطاع أن يصل إلى زوايا الموقف القديم حين صور لحظات الشوق المتبادل بين الغواص وزوجته. وهنا يصبح التعبير عن هذا الشوق الجارف موقفاً طبيعياً لغواص الأمس في محاولة لإبعاد مشاعر الغربة والضياع وسط البحر. ولمن هم على البر.

ويبرز أمامنا موقف آخر للغواص ـ من زاوية الشوق والحنين ـ حين يعود إلى زوجته ويجدها قد ماتت. هنا نحس بهول الفاجعة، فالمرأة الحبيبة نبع الراحة والحنان في حياة الغواص البائسة، وكانت كل المعاناة من أجلها هي، ومن أجل أن يبقى الحلم الجميل باللقاء متصلا. ومن أجلها كان الصبر على مشاق العمل، ليتحول ذلك الصبر فيما بعد إلى شوق ولهفة عارمين للعودة، رأينا صوراً منها في النماذج السابقة. لكن بعد أن توفيت يتضاعف عذابه، وتفقد معاناته كل معنى جميل كانت تحتضنه من قبل:(2)

غنيتُ أمس لمن أحب وهمتُ في ليلِ البحارْ
لأعودَ ثانيةً لها ومعي الهدايا الصغارْ

---

(1) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٤٩.

(2) لهذه المأساة يخصص الشاعر «محمد الفايز» مذكرتين من ديوانه «مذكرات بحار» المذكرة الخامسة والتاسعة.
تراجع في ديوان: النور من الداخل. ص ١٥٥ ـ ١٨٧.

واليومَ حاربتُ الظهيرةَ والنهارْ
شمسٌ بلا أقمارِ عينيها ظلامْ »(1)

وتتبدل لهفة الغواص إلى البحر إلى رغبة عارمة للبقاء على الأرض، وكأن المرأة هي الدافع الأول لصراع الغواص مع البحر:

« أمس كرهتُ الرملَ وهْوَ لَظىً ونارْ
واليومَ أحْبَبْتُ الرمالَ
العابقاتِ بعطرها، وكرهتُ محار البحارْ
فحبيبتي ماتَتْ، ولو أن الحبيب
محارة لسكنْتُ أعماقَ البحارْ »(2)

وهكذا.. فإن رصد الشاعر المعاصر لزوايا الموقف النفسي للبحار كان بمثابة الجانب المقابل والمتمم للجانب الأول في رصده معالم المعاناة المادية، وكلا الجانبين إنما يعكسان موقفاً مميزاً للشعر المعاصر في المنطقة، ذلك الموقف الذي أبرز صورة قديمة للمجتمع المحلي وبث من خلالها صورة معاصرة امتدت كواجهة خلفية لهذا الموقف ككل.

من هنا يبدأ التقاء الشاعر المعاصر بالغواص القديم من خلال الجمع بين المعاناة والمعاصرة. أي أن الشاعر يحاول برصده المعاناة القديمة أن يجعل الماضي ممتداً في الحاضر، والحاضر مرتبطاً بجذور قوية إلى الماضي، كما أن الشاعر يضيف إلى ربط الماضي بالحاضر بعض التفاصيل الجزئية التي تعكس معاناةً شاملة لعالم البحار تتجاوز البحار نفسه إلى زوجته وبعض أفراد أسرته، فكأنه بهذه الرؤية الشاملة للمعاناة المادية والنفسية يطمح إلى أن يشير بمعنى من المعاني إلى أن هذه المعاناة ليست معاناة فرد أو

---

(1) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٥٩.

(2) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٨٨.

شريحة من المجتمع وإنما هي رمز لمعاناة المجتمع كله. ومن هنا يحاول الشاعر أن يتجاوز الموقف النسبي الذي يصوره من خلال البحر إلى موقف كلي عام يعكس آلام المجتمع وأحيانا آماله.

ومن جانب آخر كان إصرار الشاعر على تقصي صورة المعاناة النفسية للبحار إشارة إلى بروز هذه المعاناة لدى الانسان المعاصر، وكأن الشاعر يعكس معاناته النفسية الخاصة من خلال صور الحزن والغربة والشوق إلى الحياة الآمنة المطمئنة التي رسمها لعالم البحّار. وكما كان الفخر ورصد صور المعاناة المادية للبحار موقفين متكاملين كذلك فإن رصد المعاناة النفسية موقف ثالث مكمل لهما في تجسيده أسباباً أخرى لاعتزاز الشاعر بماضيه وهي تلك المعاناة النفسية التي تحملها الآباء والأجداد حقبة طويلة من الزمن وشكلت نموذجاً فريداً للصبر والاحتمال يستطيع الإنسان المعاصر الاحتذاء به للقضاء على معاناته الخاصة.

وهكذا فقد جاء ماضي الغوص في الخليج موضوعاً بارزاً من موضوعات صورة البحر في الشعر المعاصر للمنطقة استطاع الشاعر من خلاله إثارة مواقف عديدة شملت الماضي والحاضر معاً، وأكسبت الشعر المعاصر في الخليج سمة خاصة وسط تيار الشعر العربي الحديث.

❦❦❦

٣ - الموقفُ مِنَ القضايا المعاصِرَة

يطرح الشاعر من خلال صورة البحر أيضاً قضايا شغلت وما زالت تشغل الطبقة المثقفة في منطقة الخليج. وقد أثار بعضها من خلال شخصية البحار وصراعه مع البحر في الجزء السابق، لكن زاوية الرؤية هنا مختلفة، فلم يعد ذلك التركيز على تجربة الغواص، بل على تجربة الإنسان المعاصر في الخليج في الفترة الحالية، وموقفه من المتغيرات التي تحدث على المستوى الفردي والجماعي والحضاري من خلال مزج معطيات البحر وجزئياته المادية والمعنوية: من الموج، والزورق والشراع، والشاطئ والميناء،... إلى المجهول والغموض والرحلة الفكرية والصراع النفسي... فقد استعار الشاعر أبرز جزئيات البحر وعلاقة الإنسان معه على مر العصور ليشكل من خلالها تجربته المعاصرة. ونستطيع أن نميز للشاعر في هذا المجال موقفين بارزين:

أ - الموقف السلبي المتمثل في الابتعاد عن الواقع، وفقدان القدرة على مواصلة السر.

ب - الموقف الإيجابي الذي يحاول مواجهة الواقع، ودور الذات، والمرأة والعودة إلى الأصالة في هذه المواجهة.

أ - الموقف السلبي:

برز هذا الموقف لدى الشاعر المعاصر في الخليج كرد فعل أو تجاه بروز الذات وشدة الاحساس بها في مجتمعات الخليج الجديدة بعد ظهور البترول. فقد أحدث ظهور البترول في المنطقة حركة تطور هائلة أشبه بالطفرة حولت معها المدن الساحلية الصغيرة إلى مدن عصرية بكل ما تحمل من سمات المدن الحديثة. فالحضارات الجديدة القادمة والنشاط الاقتصادي الذي حدث أثّر بشكل كبير في الحركة الداخلية للمجتمعات، فتحولت من مجتمعات قبلية إلى مجتمعات تقوم في تشكيلها الاجتماعي على نظام الأسرة. ومن جانب آخر ظهرت طبقات جديدة في المجتمع كطبقة العمال

وطبقة الموظفين نتيجة وفود الكثيرين إلى دول المنطقة، إضافة إلى الطبقة الوسطى التي برزت تبعاً للتشكيل الاجتماعي الجديد الذي يقوم على نظام الأسرة الصغيرة، وتبعاً لانتشار التعليم والثقافة بين أبناء الجيل الجديد. ومن هنا حدث التطور السريع في العلاقات الاجتماعية وفي القيم والمفاهيم وفي العادات والتقاليد. يقول عبدالعزيز حسين في تحليله لأهم معالم التغيير التي برزت في المجتمع الكويتي بعد الطفرة الاقتصادية التي أحدثها استغلال البترول: «وظهرت من جراء ذلك الروح الفردية تتحدى الروح الجماعية السابقة... وظهر القلق واضحاً بين أفراد المجتمع، يتجلى في حيرة المواطن العادي في الولاء لرب الأسرة أو للدولة، وفي الاعتراف بالنظام الجديد أو النقمة عليه، وفي التمسك بالقديم والاعتزاز به أو الاندفاع للجديد والتصميم عليه. كما يتجلى القلق في عدم وضوح أهدافه وغاياته، وفي شكه بجدوى تقاليده ومثله الموروثة، وفي تخبطه في الحكم على أمور كان الحكم فيها في ظل المجتمع القديم واضح المعالم»[1].

إذن ففي وسط هذه النقلة الواسعة والتغيرات السريعة برزت الروح الفردية التي وجدت نفسها فجأة تواجه وحدها متطلبات حياة جديدة لا تمكنها من تحقيقها، أو التكيف معها في كثير من الأحيان[2]. وقد أدى هذا إلى وجود قدر كبير من المعاناة النفسية تميزت بالحيرة والقلق ومحاولة الابتعاد عن الواقع إلى عالم مثالي. وتلك هي

---

(١) عبدالعزيز حسين: محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت ص ٥٨.

(٢) لمزيد من التفصيل حول أثر البترول في بناء المجتمع الجديد في الخليج العربي، ومنه بروز الطبقات الجديدة، الطبقة الوسطى (البرجوازية) والطبقة العاملة، وتميز النزعة الفردية.. وغيرها من آثار يراجع:

١ - محمد الرميحي: البترول والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ص ٦٢.

٢ - صلاح العقاد: معالم التغيير في دول الخليج العربي. معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٧٢ ص ١٣٥ - ١٣٦.

٣ - جهينة سلطان سيف: الالتقاء الحضاري وأثره في تغير البناء الاجتماعي للأسرة في قطر. ماجستير - كلية الآداب - قسم الاجتماع - جامعة القاهرة ١٩٧٥ ص ١٧٣ - ١٧٧.

٤ - موسى حسين موسى: البترول وأثره في التغير الاجتماعي في الكويت. ماجستير، كلية الآداب،

أول استجابة للذات في علاقتها بواقعها الجديد. هذه الاستجابة انعكست من خلال الشعر، فكانت أهم مظاهر الابتعاد عن الواقع - من خلال صورة للبحر - تدور حول الشكوى والمناجاة، والعودة إلى الماضي، والصراع غير المتكافىء، ثم الرحلة والهروب من مسببات الألم، حيث يتخذ الشاعر من البحر وجزئياته - الشاطئ والساحل الرملي، والموج والزورق والشراع... - محاور يبثها شكواه ويشركها في آلامه وأحزانه، ويبحث من خلالها عن ذكريات باتت بعيدة عنه يتمنى لو تعود ثانية، ويشكل من خلالها صورة للصراع بين الذات والوجود، ويجعلها وسيلة للهروب من الواقع إلى العالم المثالي الذي يريد. «يرى بعض النقاد أن محور الأدب هو الإنسان غير أن الانسان عندما يحاول أن يكشف أسرار نفسه لنفسه سوف يجد نفسه متفاعلا مع الطبيعة، لأنه هو نفسه جزء من هذه الطبيعة بأوسع معانيها»[1]. ونتيجة لهذا يبدو أن موقف الشاعر هنا قد كشف عن عالمه الذاتي وأبرزه من خلال هذه المواقف، فهذه مواقف ذاتية شكلت في النهاية صورة الموقف الرومانسي للشعر من زاوية من زوايا الطبيعة وهي: البحر.

ولعل هناك تميزاً في صورة البحر منح الشاعر الرومانسي مجالاً واسعاً لتشكيل مواقفه، يقول عبدالقادر القط: «البحر عند شعراء الرومانسية الأوروبيين - ومعه الصحراء عند الوجدانيين العرب - رمز للأسرار والامتداد والأبد، تتداولها أحوال من الثورة والهدوء، ومن الكدرة والصفاء ما يمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان، وفي رحابها من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معترك الحياة والناس إلى مجالي التأمل والاستشراف والذكريات»[2].. والحقائق التي وردت في هذا النص نجدها

قسم الاجتماع، جامعة عين شمس ١٩٧٤، الفصل الرابع من الباب الأول: النفط ومظاهر التغير المصاحبة له ص ١٤٧ - ٢١٠.

٥ - ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ٦٠ - ٦١ - ٦٢.

(١) محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني. ط. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٩ ص ١٧٩.

(٢) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. ط. مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٧٨ ص ١٦٤.

اضحة لدى الشاعر الخليجي وذلك من خلال **شكوى الشاعر إلى الشاطئ الام حزنه وغربته**، ولعل صورة البحر بشواطئه وما توحيه من رحابة واتساع وعمق جعلته متنفساً للشاعر وأمله، إضافة إلى أن الشاطئ يوحي بالأمن والاستقرار والطمأنينة، لذلك كانت شكوى الشاعر في الغالب موجهة إليه. فالشاعر مبارك بن سيف يبث البحر معاناته من خلال حديثه إلى الشاطئ من قصيدة له بعنوان: «الليل والضفاف»:

«يا ضفاف الشطّ
هل أشكو لما بي من حنينْ؟
أم أداري ما بقلبي من جوَى
ودموعٍ همَسَ الجفن لها ألا تبينْ

....

كم مضغتُ الحبّ آلاماً
وفي القلبِ عتابْ

....

يا نجيمات الدُّجى ردّي الجوابا
لي فؤادٌ كلما طافتْ به الذكرى أثابا
يستلذ البُعدَ والحرمانَ فيهُ والعذابا»[1]

وعن نفس الموقف الحزين يبث الشاعر عبدالرحمن رفيع الشاطئ آلامه ويعبر عن شكواه قائلا:

يا شاطئ الأحلام طال بي السرى   وتناءتْ الآمالُ فهْيَ أماني

(١) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص٢٧، ٢٨. القصيدة نشرت لأول مرة في مجلة الدوحة يونيه ١٩٧٦ ص٢٠.

هذا حصاد العمر أضحى يابسا   واسودّ بعد الاخضرار زماني
والحب - هذا الطفل في مهد الصبا -   كفّ المنون كسته بالأكفان[1]

وهذا موقف يذكرنا بموقف الشعراء الرومانسيين من الطبيعة حين «ينشدون السلوان فيها ويبثونها حزنهم ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها،... ويتخيلون في المخلوقات أرواحاً تحس مثلهم فتحب وتكره فيشركونها مشاعرهم، ولذا يخاطبون الاشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار»[2]. والشاعر هنا لا يحدد سببا واضحا لتلك الشكوى والالام، وإن كانت هناك إشارات إلى أن السبب فشل في تجربة عاطفية، إلا أن هذه التجربة غائمة إلى حد ما، وإن لم تكن السبب المباشر للتلذذ بالألم الذي يشير اليه الشاعر:

«لي فؤاد كلما طافت به الذكر أثابا
يستلذ البعد والحرمان فيه والعذابا»

«فتجربة الحب عند الشاعر الوجداني تقوم في أساسها على الصراع والمعاناة، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائما لوجدانه وموهبته»[3] لذلك كانت المناجاة هنا لشاطئ خيالي (شاطئ الأحلام) وفي هذاتأكيد من الشاعر على أن الأمل الذي يبحث عنه لديه صعب المنال، لأنه موجود في عالم الخيال فقط، ومن هنا تظل الشكوى الحل الوحيد أمامه. وفي هذا دليل أيضاً على أن الشكوى هنا محاولة للابتعاد عن الواقع وليست مواجهة له.

هذا الموقف نجده أيضاً لدى «علي محمود طه» حين يجعل من البحر وشكواه إليه

(١) عبدالرحمن رفيع: الدوران حول البعيد. ط. المطبعة الحكومية، وزارة الأعلام - البحرين (د.ت) ص٢٨.

(٢) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧١ ص١٣٧ - ١٣٨.

(٣) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص٣٢٨.

شفاء لما يعانيه من آلام في علاقته بالواقع. وإذا كان الشاعر الخليجي لم يكشف لنا بشكل مباشر عن عثوره على الرحمة والشفاء في البحر ومناجاته له فان علي محمود طه تتضح لديه زاويتا هذا الموقف: الشكوى والعثور على الشفاء:

لي وراء الأمواج يا بحر قلب ... نازحُ الدار ماله من مآب
بيد أني أحس فيك شفاءً ... من سقامي ورحمةً من عذابي
أنت مهد الميلاد والموت يا بحر ... ومثوى الهموم والأوصاب
فأنا فيك أطرحُ الآن آلا ... مي وعبءَ الحياةِ والأحقابِ [1]

ومحاولة العودة إلى الماضي وبعث الذكريات وجه آخر من وجوه موقف الابتعاد عن الواقع، حيث يصبح الماضي بالنسبة للشاعر - في هذا الموقف - بديلا عن الحاضر بتحدياته وآلامه. لذلك يقوم خيال الشاعر بتشكيل ذلك الماضي في أبهى صوره ليبدو الحاضر من خلالها بغيضاً ومؤلماً وتصبح صورة البحر هنا بجزئياتها المتعددة: الساحل والشاطئ والأمواج والشراع... عناصر شاركت الشاعر ماضيه الممتع الذي افتقده، لذلك فهو يحاول - من خلال مخاطبته لها أن يستعيده ثانية، بل يود لو ينتقل هو اليه. هذا الموقف نجده واضحاً لدى الشاعر الخليجي، فالشاعرة «غنيمة زيد الحرب» تريد من الشراع، أن يعود بها إلى بحيرة الذكرى لتسعد بلحظات الأمس التي مرت بها هناك. ولكن رحلة العودة خيالية يغلفها الضباب والمجهول، وذلك للاستعمالات المجازية التي طغت على الأبيات: شراع الأمس، بحيرة الذكرى، والبحيرة تصافح الأمس بالنور والعبق، وتنسج قصته من الأنسام... تقول الشاعرة:

لنمضي يا شراعَ الأمس صوبَ الشاطئِ الهادي
نجوبُ بحيرةَ الذكرى بتغريد وانشادِ
نجددُ عهدَ أفراحٍ ونحيي عهدَ إسعادِ

(١) علي محمود طه: الملاح التائه - المجموعة الكاملة. دار العودة - بيروت ١٩٨٢ ص ١٠٢.

مباهجُ أمسنا كانت أهازيجاً بأعيادِ
وجدْناها بحيرتَنا تعانقُ زرقةَ الأفق
تصافح أمسَنا بالنور بالأعطار بالعبقِ
وتنسج قصة حيكتْ من الأنسامِ في الغسقِ
فتهديها إلى الدنيا ولم تكتبْ على ورقِ [1]

فالأبيات تشير في مجملها إلى تجربة نسجها خيال الشاعرة في محاولة للابتعاد عن آلام الواقع. والدكتور عبدالقادر القط يشير إلى هذه الظاهرة بقوله: «... وقد نلمس في بعض صور العودة إلى الماضي لدى الشاعر الوجداني إشارات إلى بعض التجارب العاطفية، ولكن هذه التجارب بدورها تبدو في متاهات الماضي البعيد أطيافاً تتراءى للشاعر فيما يشبه الحلم وكأنها لم تكن واقعاً ملموساً من قبل» [2].

وفي صورة أخرى من صور العودة إلى الماضي يقف الشاعر أمام البحر محاولا استرجاع ذكريات عزيزة افتقدها بين ذرات الرمال على الضفاف، وعلى صخور الشاطئ، وبين حركة الأمواج، لذلك فهو يريد من البحر أن يجيب على تساؤلاته عن مصير تلك الثواني السعيدة التي مرت به فترة من الزمن على ضفافه:

يا بحرُ كم في رملك الفضّي ... لوحات حبٌّ قد رسمْناهُ
كم كنتَ للعشاق أغنيةً ... في الحبِّ أحلى ما سمعناهُ
ورويتَ لي من أخبارهم نغماً ... ذابتْ بصفو جماله الآهُ

(١) ليلى محمد صالح: أدب المرأة في الكويت. ذات السلاسل - الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٨٦.
(٢) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٧ ومن الامثلة الأخرى على محاولة تجديد الذكرى من خلال الشاطئ والبحر يراجع:
- ديوان أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين ص ٥١، ٥٤.
- أيضاً ديوان عبدالله سنان: نفحات الخليج، قصيدة أمسيات على الشاطئ ص ١٥، وقصيدة: ذكرى على الساحل ص ٨٢.

هل عاد يزجي الهمس في نغم ... يا بحر، أو ماتت حكاياهُ؟
أو لم تعد ذكراه راقصة ... في الشمس أو في النجم ذكراهُ؟
أو لم يكن دنيا الهوى أملي ... بل بحر وهم نحن خضناه؟ (١)

هذه الأبيات تذكرنا بمقطوعة «لعلي محمود طه» تملأها كذلك التساؤلات عن مصير تجربة عاطفية عاش الشاعر أجمل لحظاتها ثم طوتها يد الزمان. والبحر هنا هو الذي منحه تلك السعادة ثم أخفاها عنه، لذلك فهو يسائله عنها في إصرار (٢)، إلا أننا نكاد نلمس آلام التحسر والفجيعة بفقدان تلك الأوقات السعيدة في أبيات «سعيد الصقلاوي» بشكل أوضح منها في مقطوعة «علي محمود طه» وذلك للحيرة التي لم تجد جوابا شافياً من أي من مظاهر الطبيعة التي وجه إليها الشاعر تساؤلاته، في حين أن «علي محمود طه» جعل من البحر يد الزمان التي قضت على تلك الأمسيات (أين أخفيت أمسياتي اللواتي نزعتها مني يد المقدور) (٣) فأوجد بذلك جوابا على تساؤلاته. مثلما رأينا في موقف الشاعر من مناجاة البحر، ففي حين لم يكشف الشاعر الخليجي بشكل مباشر عن عثوره على الرحمة والشفاء في البحر ومناجاته له، فان علي محمود طه يصرح بأنه وجد الشفاء في البحر (٤). ومع أن كلا الموقفين: الحيرة والعثور على الخلاص في البحر يشفان عن رؤية رومانسية ـ لأنها توقفت عند مستوى طرح الآلام النفسية في البحر، ولم تتخطاها إلى اتخاذ موقف ايجابي يخلص الذات من آلامها وهي تواجه الواقع دون الابتعاد عنه ـ إلا أن هذه الحيرة والتساؤلات لدى الشاعر الخليجي تشف عن قدر كبير من القلق النفسي الذي يحيط بالذات في المجتمع الخليجي بنسبة أكبر منها لدى الذات في باقي المجتمعات العربية، لأن حركة التطور في المجتمع المعاصر في الوطن العربي أخذت فترة أطول منها في المجتمع الخليجي،

(١) سعيد الصقلاوي: ترنيمة الأمل. ص ٧٢، ٧٣، ٧٤.
(٢) علي محمود طه: الملاح التائه. المجموعة الكاملة ص ٨٥.
(٣) علي محمود طه: المصدر السابق. ص ٨٥.
(٤) يراجع هذا الفصل ص ٥٨، ٥٩.

فكانت حركة التطور في الخليج أشبه بالطفرة (١)، وبذلك لم تمنح الذات فترة هدوء نسبي حتى تستوعب ظواهر التطور الحضاري والاجتماعي على مهل كما حدث في المجتمعات العربية الأخرى إلى حد ما.

وقد شكل الشاعر من خلال ثورة الريح والأمواج وصراع البحّار معها موقفاً يدل على طبيعة الصراع الذي تعاني منه الذات وحيدة في مواجهة العالم من حولها، وهو بالضرورة صراع غير متكافئ. فالحياة بحر متلاطم والفرد في داخله طفل لا يقوى على مجابهة الأخطار كما يصور ذلك غازي القصيبي:

أين أين المسيرُ والبحرُ طاغٍ ... والدياجي تمد حولي ستارا
والرياح الهوجاءُ تعصف بالكون ... فتربدُّ صفحتاه اغبرارا
وشراعي الضئيل في ثورة الأمواج ... طفلٌ يصارع الأقدارا
لا رجوعٌ.. البر عني بعيدٌ ... كلما جئته اختفى وتوارى
ونجومُ السماء تبخل بالضوء ... وتمضي عن ناظريَّ قرارا
وهديرُ الأمواجِ يقلقُ سمعي ... وشحوبُ الدجى يميتُ النهارا (٢)

يتضح من خلال الأبيات تأكيد الشاعر على أنه لم يعد قادراً على مواجهة تحديات الواقع، إضافة إلى صورة القلق العنيف الذي يحيط بالشاعر، وذلك في استعماله معطيات الصورة الطبيعية لثورة البحر من: ثورة الأمواج، وامتداد الظلام، وهوج الرياح، واختفاء الساحل... ونفس الرؤية نجدها لدى خليفة الوقيان من خلال

(١) يقول ماهر حسن فهمي حول الظاهرة الطفرة التي حدثت في الخليج: «إن ظهور النفط كان انقلابا أشبه بالانقلاب الصناعي الذي حدث في أوروبا منذ قرنين تقريبا، فالتقدم السريع الذي حدث في أعقابه، وتدفق أحدث ما أخرجه العلم والتكنولوجيا، واستثمار وبناء المدن، وشق الطرق وانشاء المصانع كان في فترة زمنية قصيرة ما عرفها التاريخ (عشرون عاما للكويت، وعشرة أعوام لقطر، وخمسة للامارات، وأربعة لعمان).
يراجع كتاب ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ٦٠.
(٢) غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ. ط. دار الكتب ـ بيروت ـ ١٩٦٠ ص ٢٨.

السفائن التي فقدت دليلها وسيلة النجاة إلى بر الأمان، فالدليل تتملكه الحيرة، والضياع نهاية لا بد منها، يقول الشاعر:

وسفائني في الليل ضائعةٌ … إما سَرَتْ غرباً وإن شرقا
قد تاه هاديها وضيّعها … هادٍ سَئِمْتُ لِفَتْقِهِ رَتْقا [1]

وفي نص آخر يقول عبدالله العتيبي:

«أملي ضاع مع المجداف في بحر الضياع» [2]

إذن الشاعر وجد في البحر معيناً لا ينضب لرسم هذه الصور، وكأنه يحاول إقناعنا أنه لا طائلة وراء مواصلة تحدي الصعوبات، فالاستسلام لا مفر منه، لكنه استسلام مميت، يقول أحمد الخليفة:

أنا في الدنيا غريبٌ هائمٌ … في متاهات الزمان الغادرِ
أنا كالملاح في بحرِ الهوى … تائهٌ بين العباب الثائرِ
طوت الريحُ شراعي وهفا … زورقي نحو الغناء الجائرِ
وتهاوتْ صرخاتي كصدى … مات في جوف الفراغ الكافرِ [3]

ويتكرر هذا الموقف لدى الشاعر أحمد العدواني في قصيدة له بعنوان: «خطرات» [4] وعند الشاعر علي السبتي في قصيدته: «الشرايين الصدئة» [5].

والشاعر عبدالله زكريا الأنصاري يتناول الموقف من زاوية أخرى تلتقي في النهاية

---

(١) خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ط. ذات السلاسل للطباعة والنشر - الكويت ١٩٧٤ ص١٧.
(٢) محمد حسن عبدالله: ديوان الشعر الكويتي. ط. وكالة المطبوعات - الكويت ١٩٧٤ ص ٢٥٠.
(٣) أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين ص ٨٠.
(٤) أحمد العدواني: أجنحة العاصفة. ط. شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت - الأولى ١٩٨٠ ص ٢٠٠.
(٥) علي السبتي: أشعار في الهواء الطلق. ط. دار السياسة - الكويت - الأولى ١٩٨٠ ص ٤٠.

مع المواقف السابقة فالذات لديه مؤمنة بوجوب تحدي المصاعب والتغلب عليها، وتجتهد في محاولتها هذه، لكن شعورها الطاغي بالوحدة يقف حاجزاً أمامها يمنعها من متابعة المسير، فتلوذ بالصمت والاستسلام:

ما شابَ قلبي لا ولم يَهِنِ … ورؤى تمرُّ بخاطري تبعاً
لكنْ رأيتُ الدهرَ مضطرباً … كالموجِ إذ تجري به سفني
فأشق فيها كلّ عاتيةٍ … وأقودُها والريحُ تدفعُني
فتسيرُ والأمواجُ صاخبةٌ … وتكاد تودي بي وتغرقني
فأغصُّ لا قولٌ ولا كَلِمٌ … ويخونني شدوي ويهجرني
وأظلُّ في صمتٍ وفي قلقٍ … حتى كأن الصمتَ من سُنَني [1]

هذا الصراع بين الذات والوجود الذي تكون نهايته الاستسلام من جانب الذات نستطيع أن نعتبره رد فعل أول تجاه الطفرة الحضارية التي مر وما يزال يمر بها الخليج بعد ظهور البترول، وتدفق معالم المدينة الحديثة بدرجة لم تسمح فيها للإنسان الخليجي أن يلتقط أنفاسه، ويحلل ما حوله من متغيرات سريعة فالصراع على أشده، والذات التي برزت بقوة وسط هذا الهدير الهائل عاجزة عن أن تجدَ نفسَها، وتحققَ غاياتها بنفس السراعة التي برزت بها، يقول أرنست فيشر: «... إن المكانة الاجتماعية للإنسان كانت تقوم في النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين، أي بينه وبين المجتمع. أما في العالم الرأسمالي فالفرد يواجه المجتمع وحيداً دون وسيط، غريباً بين غرباء «أنا» مفردة في مواجهة «اللا أنا» الهائلة. وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات، وتنمية الذاتية المزهوة. لكنه أوجد أيضاً شعوراً بالحيرة والضياع... لقد شجع ظهور «الأنا» المتأهبة لغزو العالم، والتي ترتجف مع ذلك خوفاً من الشعور بالوحدة» [2].

---

(١) محمد حسن عبدالله: ديوان الشعر الكويتي ص ٢٣٢ - ٢٣٣.
(٢) ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ص ٧١، ٧٢.

ونتيجة للصراع غير المتكافئ بين الفرد والمجتمع **كانت الرحلة والهروب من مسببات الألم وسيلة أخرى اتخذها الشاعر قراراً من آلام لا يقدر على مواجهتها في واقعه**. ومذ عرف الإنسان الرحلة وهو يرى فيها بحثاً عن الأمل الذي لم يجده في بيئته. فالعربي في البادية كان يرحل وراء منابت العشب ومصادر الماء لأن بيئته الصحراوية أجبرته على هذا الرحيل، والغواص كان يرحل وسط البحر بحثاً عن اللؤلؤ مصدر رزقه الأول، والشاعر في هذا الموقف « يشعر بحاجته إلى الفرار من بيئته فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا فيها بروحه، ويحلق في أجوائها بخياله، ويجد فيما يتصوره من فسيح رحابها متنفساً له وعوضا عما ضاق من بيئته التي يحيا فيها والتي لم يعدُ له قبل باحتمالها »[1] لذلك فالزورق هنا من الوهم، والرحلة إلى حدود المحال وإلى عالم شاعري كما يصور ذلك الشاعر ذياب العامري:

« تعاليْ
لنبحرَ في زورق
من الوهم
حتى حدود المحال
إلى عالم شاعري غريب
كدنيا الخيال »[2]

وكما كانت نتيجة الصراع غير المتكافئ بين الفرد والمجتمع هي الاستسلام من قبل الذات في الموقف السابق كان الاستسلام لليأس نهاية للرحلة الوهمية في هذا الموقف، فالأمل الذي تسعى الذات إليه من خلالها حلم بعيد المنال، يقول الشاعر عبدالله العتيبي:

(١) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ٦٨.
(٢) ذياب العامري: قصائد من الزمن البعيد. ط. المطابع العالمية - عمان - ١٩٨١ ص ١٤٢.

« ورسى زورقُنا الشاطئَ مطويَّ الشراعْ
ذلك الزورق كم طوّف فينا
عبر آفاق الرؤى.. طوّف فينا
نحو صبحٍ لم نكمّلْ نسجَ فَجْرِهْ
نحو دربٍ ما قطفْنا حلوَ زَهره
ورجعنا
لم يعد ما بيننا إلا سجل الذكرياتْ
كل شيء كان حلماً كان أحلام سباتْ »[1].

فالزورق المطوي الشراع اشارة عدم الوصول إلى الهدف من الرحلة وإلى أن الرحلة كلها كانت مجرد حلم، لذلك لم يصل الزورق منتصراً. والشاعر خليفة الوقيان يؤكد أيضاً على إبراز هذا المعنى - عودة المغترب من رحلته الطويلة يائساً - في قوله:

وعدتُ من رحلة للغيب مغتربا	لملمْتُ بُقيا شراعاتي وأجنحتي
ومعفَّرٍ، بشعاع الشمس ما خضبا	أبحرْتُ من أفقٍ داجٍ إلى أفقٍ
ساع تلفَّعَ من ثوب الدجى سحبا[2]	تنأى بقيّتِهِ الأقمارُ يتبعها

والاغتراب هنا من الممكن أن يكون اغتراباً مكانياً عن الوطن، لكننا نستشف منه أن الرحلة كانت تحمل اليأس منذ بدايتها: « أبحرت من أفق داج إلى أفق.... ساع تلفع من ثوب الدجى سحبا ».. فالظلام كان يلف الرحلة وصاحبها، لذلك كانت النهاية بعودته مغترباً كما كان قبل الرحلة.

والرحلة هنا أيضاً يغلفها الضباب والشعور بالغربة والضياع الأليمين فما زال الأمل في الوصول إلى الأمان بعيداً، وعندما تخلو الرحلة من إطلالة لهذا الأمل تصبح لا معنى لها، وهنا يزداد الشعور بغموض المصير، يقول غازي القصيبي:

(١) محمد حسن عبدالله: ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٨.
(٢) خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ص ٢٣.

اليوم إذ حان الرحيلُ وهمْتُ في دنيا اغترابي
ومضى شراعي واهنَ الخفقات يبحر في الضبابِ
اليوم تنكرني وتتركني وحيداً للعذاب
أو ما رثَيْت لذلك الملاح في ليل الضَّياعْ
ذاك المسافر لا يسامره سوى خَفْق الشراعْ (١)

يقول ماهر حسن فهمي في تحليله لهذه الابيات: «ونلمح روائح علي محمود طه صاحب الملاح التائه وليالي الملاح لتائه. فهنا شاعر مضى شراعه واهن الخفقات يبحر في الضباب، وهذا الإبحار في الضباب يعني أن رؤيته للأشياء أصبحت معتمة، أما حاضره، غده كله يلفه الضباب، وهذا سر أحزانه الحائرة، وفي غمرة هذه الحيرة لا يرى المرشد والهادي «اليوم تنكرني وتتركني وحيداً للعذاب». وهكذا يمتزج الحب بالحزن الحائر وعمق الاحساس بالغربة» (٢).

لذلك فالمرأة في هذه الرحلة الغامضة أخذت دور المشاهد وليس المشارك وجعلها الشاعر رمزاً للأمل البعيد المنال أو للحقيقة الضائعة. ولأن الشاعر يريد من رحلته الروحية هذه أن تكون ابتعاداً متصلا عن ألم الواقع فهو في حاجة لكل ما من شأنه أن يغذي هذا الألم، ويمنح الفرد مبررات الابتعاد عنه، فجعل من المرأة رمزاً للأمل البعيد فهي «حلم يتمنى لو يطول»، يقول الشاعر علوي الهاشمي:

«أنا يا بحارَ التمني شراعٌ تمزقه الريح
تُقصيه كلُّ المـرافئ عنها
وتنشره أبداً أغنيات الرحيل
فأين شـواطئ عينيك منّي
وأينَكِ يا حلماً تمنيت لو... لو يطول

---

(١) غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ. ص ٧ – ٨.
(٢) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. ص ١٦٢.

ذراعاي ممدودتان إليك وأنت تفرين مني
وعيناي مشدودتان إليك وأنت تفرين مني» (١)

إذن فنحن نستطيع أن نرى من خلال هذه المواقف - مواقف الابتعاد عن الواقع - رؤية قريبة من الرؤية الرومانسية التي ينظر الفرد من خلالها لعلاقته بواقعه من زاوية محددة هي أن محيط المجتمع من حوله يشكل بالنسبة إليه معوقات لا يمكنه تجاوزها والتغلب عليها، لذلك كانت الشكوى والمناجاة، والدوران حول صراع الذات واليأس والاستسلام والرحلة الروحية نحو عالم خيالي يظل الوصول إليه حلماً بعيد المنال من بين الوسائل التي لجأت إليها الذات في محاولتها لتخطي تلك المعوقات. إلا أن هذه الوسائل توقفت في النهاية عند محاولة طرح الألم دون بحث عن حل أمثل يقضي على مسبباته. ومن هنا كانت الرؤية الرومانسية لعلاقة الفرد بالواقع.

ب - الموقف الايجابي:

في هذا الموقف يرسم الشاعر صوراً أكثر إيجابية في علاقته بالواقع. فبعد أن كان النفور والاستسلام لمشاعر الغربة والضياع في الموقف السابق، برزت - في هذا الموقف - القدرة على مواجهة هذه المشاعر، وتحليل مسبباتها ومحاولة الوصول إلى مسالك لتفتيتها والقضاء عليها. في الموقف السابق كان اجتهاد الشاعر في البحث عن دواعي الألم ومدها بعناصر تساعد على استمرارها، ليستمر نفور الذات من واقعها ونشدانها عالمها المثالي، ولكن إيجابيته في هذا الموقف اتضحت في بحثه وسط الألم عن مواطن الأمان التي من الممكن أن تقود إلى مشارف الخلاص. فالشاعر في كلا الموقفين رافض لدواعي الألم لكن رفضه في الموقف الأول كان نفوراً وابتعاداً، بينما

---

(١) علوي الهاشمي: من أين يجيء الحزن. ط. دار العودة - بيروت ١٩٧٣ ص ٥٠.

وجه الرفض في هذا الموقف نحو تحد للألم، ومواصلة للنضال. وتكونت بذلك رؤية أقرب إلى الواقعية أساسها الإيمان بوجوب القضاء على مسببات الألم، وبإمكانية الوصول إلى غد أفضل. ويصبح البحر من خلال هذه الرؤية وسيلة إنقاذ بعد أن كان منفذ هروب.

إلا أننا نرى كلا الموقفين: السلبي المتمثل في الابتعاد عن الواقع، والإيجابي الذي يحلل مسببات الألم متعاصرين لدى شاعر الخليج المعاصر، وإن خفت بتقدم الأيام حدة التيار الأول، فإنه يعود إلى البروز بقوة مرة أخرى مواكبا للتيار الثاني. ولعل من أهم أسباب هذا التواكب بين التيارين أن مجتمع الخليج - كأي مجتمع آخر في الوطن العربي - ما زالت عوامل الحداثة والتغير تأخذ مداها الواسع في داخله، وما زالت الحيرة والتردد بين التمسك بالقديم والاندفاع نحو الجديد سمة واضحة بين أفراد المجتمع، بل إن الهوة بين جيل الآباء والأبناء، وبين طبقات المجتمع آخذة في الاتساع وذلك للاندفاع المفاجئ والمستمر لعوامل التغير الجديدة نتيجة الاحتكاك المباشر بالحضارات المختلفة. فالمجتمع العربي الحديث لم يصل بعد إلى حالة من الاستقرار النسبي في علاقات الأفراد في داخله، وفي علاقته بالمجتمعات الأخرى ولذلك كان الشعور بالغربة والضياع مواكبا لتيار مواجهة هذه المشاعر ومحاولة القضاء على مسبباتها (١).

وحين يدرس هذا الموقف الايجابي من الواقع من خلال صورة البحر ويرى الشاعر في البحر وسيلة إنقاذ كما أشرنا من قبل، فإنه **يقوم بمزج معطيات البحر التي توحي بالقوة والخلاص بمظاهر الألم في الواقع** فتتردد لديه معاني: الخوض، النفاذ إلى الأعماق، قوة المواجهة مع أمواج البحر، استلهام دليل النجاة من الشراع وضوء المنار والميناء... واستلهام الأصالة التي يتوق اليها من صورة البر والبحر على شاطئ الخليج. يقول غازي القصيبي في موقفه من ذكرى حرب ١٩٦٧:

(١) حول هذا الرأي يراجع: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ص ٦٢.

لا ترهب الذكرى وغُصْ في نارها   واقذفْ بروحكَ في قرارةِ عارها
أرقصْ على أشواكها، واخطرْ على   أسيافِها، وانشقْ سمومَ غبارها (١)

فهو يرفض أن نجتر آلام الهزيمة، دون محاولة بعث القوة في صفوفنا من جديد، بل يجب أن نجعل من هذه الذكرى قوة دفع إلى تحقيق الأمل في النصر. وعبر عن ذلك بمزج مواطن القوة في كل من الإنسان والبحر: «الغوص وقرار البحر» فلا يستطيع الغوص إلا من تمتع بقوة تعادل وحشة القرار، كذلك لا يستطيع الفوز إلا من ألقى بنفسه في خضم الألم وهو موقن بوجوب التغلب عليه. لذلك كان استخدام أفعال الأمر وأسلوب النهي موفقاً إلى حد كبير: لا ترهب، وغص، واقذف، أرقص، أخطر، انشق... وهي أفعال توحي بالقوة وبالقدرة على التصدي والمواجهة.

وعبدالرحمن رفيع يتخذ من هبوب العاصفة، وتكسر مجاديفه وسط هول البحار قوة أنقذته من حلمه المتواصل بعالم مثالي، وحولته إلى نسر يطير ليكتشف آفاق المجهول، ويرى في كل ذرة أمامه ثورة تمحو آثار الاستكانة والجهل حيث يقول:

«لم أعدْ أحلم كالأمس
بشطآنٍ وحورْ
فأنا بعد هبوب العاصفة
بعد أن ضاعتْ مجاديفي في تيه البحور
صرتُ نسراً
طرتُ، حلّقتُ على كل الجسورْ
أنا ثورةٌ، ثورة في كل ذرةْ..
يا رياح الموت هُبّي أبداً
فأنا أحمل في كفّيَّ ميلادَ النهارْ» (٢)

(١) غازي القصيبي: معركة بلا راية. ط. دار الكتاب، بيروت، ١٩٧١ ص ٩٤.
(٢) عبدالرحمن رفيع: أغاني البحار الأربعة. دار العودة - بيروت ١٩٧٠ ص ٤٢ - ٤٣.

فبعد أن رأينا الشاعر في الموقف السابق (الابتعاد عن الواقع) يناجي شاطئ الأحلام ويبثه حزنه وآلامه[1] نراه في هذا الموقف يعود إلى توازنه النفسي بعد أن نفى مشاعر الحزن والغربة، واتخذ بدلا منها صورة للتمرد على آلام تلك المشاعر، وتحويلها الى قوة مميزة أمام التحديات.

أيضاً فإن الرحلة في هذا الموقف لم تعد هروباً بل هي واضحة المعالم والأهداف، والشاعر خلالها مصر على الوصول إلى أمله مهما كان بعيداً، ومهما كانت الرحلة شاقة ليأتي به الى وطنه عله يغير شيئاً من واقعه[2].

أما صورة المرأة هنا فمرتبطة دائما بمواطن الأمان وسط البحر، فالشاعر جعل من البحر صورة للحياة والوجود، وصراع الإنسان في وسطه رحلة لا بد منها توقف نتيجتها على مدى تحمل الإنسان وصموده أمام التحديات المتجددة التي تبرز أمامه في كل لحظة أثناء رحلته. وقد رأينا في الموقف السابق أن نتيجة هذه الرحلة كانت متوقعة، فالأهداف غير واضحة، والإيمان بوجود الأمل بعيد، والرحلة في مجملها كانت هروبا. لذلك كان وجود المرأة غير واضح أو غير إيجابي[3]. أما في هذا الموقف عندما تتضح القدرة على مواجهة الواقع فقد اتخذت المرأة وسط هذه الرحلة دوراً بارزاً ومميزاً، فوضوح معالم الرحلة في البحر يتردد لدى الشاعر إذا ارتبطت صورتها بالمرأة (رمز الأمل)، وهذا الوضوح نراه في جزئيات مثل: ضوء المنار، المرفأ، الضفاف... والشاعر يربط هذه الجزئيات بصورة المرأة، فعلي السبتي يذكر ان رحلته برفقة المرأة منحته قوة يستطيع أن يعبر بها حدود المستحيل:

«تذكّرني ليلة زائله
بها كنتِ لي زورقاً من حنانْ

(١) يراجع هذا الفصل ص ٥٦.
(٢) أنظر ديوان غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ. ص ٧٢.
(٣) أنظر هذا الفصل ص ٦٤، ٦٥، ٦٦.

عبرت به قمم المستحيل
وجاوزت كل حدود المكانْ»[1].

وعلي عبدالله خليفة يستمد بشارة الوصول إلى الأمل - الذي يرمز له هنا بالشاطئ - من عيني المرأة:

«يا شراعين على ليلٍ سجى
خبّراني قصة الشط الذي
يحيا البشائر»[2].

أما غازي القصيبي فيستخدم «ضوء المنار» إشارة لدليل الرحلة وهاديها وهو هنا «ألق عيون الحبيبة»، وتتكرر لديه هذه الصورة عدة مرات منها قوله:

وبعينيكِ أرى أن حياتي بانتظاري
زورقاً ينهل من عينيكِ أضواء المنار[3]

وأثناء رحلة الشاعر قد يصادف بعض المتاعب، وهنا يتذكر المرأة دائما، وتمده صورة البحار الذي يصارع الأمواج وأمله الوحيد في تلك اللحظات الوصول إلى ضفة النجاة بهذا المعنى:

تمر ذكراكِ في روحي كما خطرتْ ذكرى الضفاف بمن يجتاحه الغرقُ[4]

(١) علي السبتي: بيت من نجوم الصيف. ط. دار الطليعة - بيروت - ١٩٦٩، ص ١٢٤.
(٢) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ١٨٠.
(٣) غازي القصيبي: قطرات من ظمأ. ١٩٦٥، ص ٣٤. ط. دار الكتب - بيروت -
- أنظر أيضاً نفس الديوان ص ٥١.
- أيضاً ديوان: أنت الرياض. ط. المكتب المصري الحديث - القاهرة - (د.ت)، ص ١٩.
(٤) غازي القصيبي: قطرات من ظمأ ص ٢٦.

أما المرفأ فيمنح الشاعر صورة الوصول إلى الأمان والاستقرار، ولو إلى حين يتابع بعده الرحلة. والشاعر يتمنى أن تبقى المرأة بالنسبة إليه وللإنسان في هذا الوجود موطن رحمة يسكن إليه كلما أجهده السفر:

« أدعو الرحمن
أن يبقى حُبكِ خيطَ ضياء
في ليل تسكنه الظلمة.
أن يبقى في بحر الأيام
مرفأ رحمة »(١)

كذلك فإن الشاعر اتخذ من **العودة إلى الأصالة** ـ المنابع الأولى التي كونت شخصية الانسان ـ طريقا واضحاً لإبعاد مشاعر الحزن والغربة التي سيطرت عليه في طريق بحثه عن ذاته. والأصالة لدى الشاعر الخليجي تعني الوطن ببره وبحره (الخليج) وما يزخر به من دلالات خاصة وسمات محلية مميزة يتوق إلى مصادفتها أثناء غربته. فالشاعر غازي القصيبي ابتعد عن وطنه في رحلة لمتابعة دراسته لكن الشعور بالغربة كان يطغى عليه أثناء رحلته، في حين أن هذا الإحساس لم يسيطر عليه في بيئته حيث كان الشعور بالأمن والطمأنينة. لذلك فإن معالم وطنه بارزة أمامه في كل لحظة، يقول من قصيدة له بعنوان « جزيرة اللؤلؤ »:

من ذات رماني ريشه في الليل تلفظها الدروبْ
لا هذه أرضي ولا أهلي لديَّ ولا الحبيبْ
رضي هناك مع الشواطىء والمزارع والسهولْ
في موطن الأصداف والشمس المضيئة والنخيلْ

(١) غازي القصيبي: أبيات غزل ص ٩٧.

الضوء لاحَ فديتُ ضوءكِ في السواحل يا منامهْ
فوقَ الخليج أراك زاهية الملامح كابتسامهْ
المرفأ الغافي وهمْسَتُهُ يهنئُ بالسلامهْ
ونداء مئذنةٍ مضوأةٍ ترفرف كالحمامهْ
يا موطني ذا زورقي أوفى عليك فخذْ زمامهْ(١)

وقد انتقى الشاعر عناصر من الوطن تحمل إيحاءات الطمأنينة والصفاء في الشواطئ الممتدة، والسهول، والشمس المضيئة، والنخيل، والمرفأ الغافي والمئذنة المضوأة.. وكأنه يشير إلى أن هذه العناصر بإيحاءاتها هي ما يفتقده الإنسان المعاصر. ولذلك فهو يشعر بالغربة والضياع. وهذه العناصر بدورها رمز للجذور التي شكلت ملامح الفرد، ولا بد من التشبث بهذه الجذور ليستطيع الفرد والمجتمع، مواجهة التيارات الغريبة بقوة.

بل إن البحر عند الشاعر رمز للخليج ببره وبحره، فعندما يذكر الشاعر الخليجي (الخليج) يرسم البحر معظم أجزاء الصورة، وتأخذ الأصالة المنشودة مداها الواسع من خلال البحر ومعطياته. وقصيدة « أغنية للخليج » لغازي القصيبي مثال واضح على ذلك(٢). القصيدة في مجملها تصور فرحة الشاعر بعودته إلى أرض الوطن (الخليج) بعد طول المغيب، ورحلة الشاعر بعيداً عن وطنه كانت من أجل مواصلة الدراسة، وتحقيق الأمل في الوصول إلى شيء من أسرار المعرفة، ولكن يبدو أن البحث عن هذه الأسرار في أرض الوطن أصبح الآن حلمه الأول، يقول الشاعر:

خليج.. مرتْ علينا بالنوى سنةٌ — فهات حدِّثْ وسلْ ماشئتَ من خبَري
ركبتُ سبعين بحراً جبتُ أوديةً — طارتْ بي الريحُ من أمنٍ إلى خطرِ
عشتُ السعادةَ حلما لا يفارقني — وعشتُ أعنفَ حزنٍ في دم البشرِ

(١) غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ ص ٨، ٩، ١٠.
(٢) انظر القصيدة كاملة في ديوان الشاعر: معركة بلا راية. ص ٨٦ – ٩٠.

حتى أتيتُكَ فامسحُ بالنسيم على … آهات جرحى ورشَّ الموجَ في شَرَري
وصُبَّ في مسمعي الظمآن ملحمةً … من عالم الظلِّ والألوانِ والصورِ
عن الشواطئ تغوي الشمسَ وجنتُها … فترتمي في أصيلٍ أحمرِ الخفرِ
عن اللآلي في أصدافها رقدَتْ … وخلفَتْ أعيُنَ الغوّاص للسهرِ

وجذور الأصالة في الخليج التي تمده بأسرار يتوق إلى الوصول إليها في: الموج والشواطئ والزرقة الصافية، واللآلئ والاصداف وقصة الغوص القديمة... وكلها ترمز إلى بكارة المعرفة التي لا بد من اكتشافها في منطقة الخليج. هذه الجذور في الوقت ذاته تستطيع أن تمحو آثار الغربة والحزن التي عانى منها بعيداً عن وطنه لأنها تحمل نقاء الفطرة وبساطة الحياة. ولذلك فهو يخاطب الخليج بشعور من الألفة وصدق العاطفة: حدث وسل، وامسح بالنسيم، ورش الموج، وصب.... والأبيات الأخيرة من القصيدة تلخيص لأمنيات الشاعر بأن يحافظ إنسان الخليج على أصالته العربية والاسلامية، فباستمرارها يكون النصر حليفه:

خليج يا موجةً بيضاء تنقلُها … أصابعُ الشوقِ من قلبي إلى بصري
أعيذ وجهك أن تغزو ملامحَه … رغمَ العواصفِ إلا بسمةَ الظفرِ
عهدتُهُ عربيا ما لوى فمَهُ … بلكنة هاجرَتْ من شاطئ التترِ
عهدتُهُ عربيا ما غفا وصحا … إلا على لغة الإعجاز والسورِ

هذا الموقف نجده واضحا كذلك لدى الشاعر عبدالله سنان في قصيدته: «نفحات الخليج»[1]. حين يحاول استمداد القوة في مواجهة التحديات التي تقف امام الإنسان الخليجي في هذه الفترة القلقة من ضفاف الخليج، وهي رمز للأصالة والنقاء اللذين يبيدان أي صورة من صور الطغيان والاستبداد التي تحاول دائما السيطرة عليه.

(١) عبدالله سنان: نفحات الخليج. ص ٢٠٦.

وهكذا فإن معالم الموقف الإيجابي لشاعر الخليج من خلال معطيات صورة البحر جاءت إشارة إلى بداية تكيفه مع واقعه الجديد، وإلى بروز قدرة الفرد على خلق تفاعل أكبر مع التحديات التي ظهرت أمامه بدلا من الابتعاد عنها، من خلال ملامح القوة التي تمده بها صورة الغوص والأمواج والعواصف البحرية، إلى جانب أن المرأة مشاركة في رحلة التكيف الجديدة، فهي رمز لمواطن الأمان خلال الرحلة، وللبشارة بقرب الوصول إلى الأمل وكانت محاولة التشبث بالجذور صورة أخرى لا بد منها في هذا الموقف لمواصلة الصمود في وجه التيارات الجديدة، وأشار إليها الشاعر من خلال صورة البحر في: الشواطئ الممتدة، والشمس المضيئة، والنخيل، والمرفأ، والزرقة الصافية، واللآلئ، والأصداف... رموز لنقاء الفطرة والبساطة والطمأنينة التي تشكل مواضع الأمان في المسار الجديد للفرد والمجتمع معاً.

الموقفُ الرمزيّ مِن البحرِ

١ - دلالات رمزية لمواقف مباشرة

حين نحاول أن نتبين الموقف الرمزي من البحر عند شاعر الخليج، فإننا نود التوصل إلى كيفية تجاوز الشاعر الموقف المباشر والدلالة القريبة إلى موقف أكثر بعداً وأقرب إلى عدم المباشرة أو إلى الدلالة الرمزية، لأن الموقف الرمزي الخالص لم تتضح خصائصه في الشعر العربي المعاصر كما وردت تلك الخصائص في المذاهب الأدبية الأوروبية. وقد أشار إلى هذه الظاهرة محمد فتوح أحمد في كتابه: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر» بقوله: «الرمزية عندنا لم تختط لنفسها طريقا واضحاً كما لم تلتزم في كل الأحيان بالحدود الدقيقة للمذهب كما عرفناه عند رواده» [1]. لذلك فمن الممكن دراسة الموقف الرمزي لشاعر الخليج من البحر من خلال: الدلالة غير المباشرة للنصوص السابقة في الموقف المباشر. فنحن «حين نحاول كشف موقف الشاعر من خلال شعره سنجد أن التجربة الأدبية يمكن أن تفسر على أكثر من مستوى، فهي تعد بالدرجة الأولى استجابة مباشرة لقضية يعيشها إنسان.. لذلك يمكن أن يكون (الصوت الأول) للقصيدة هو محاولة تفسير وشرح الزاوية الإنسانية الخاصة المباشرة التي يعالجها الأديب، وهذا يمثل المستوى الأول في الدلالة العامة للنص. ولكن الفن يتجاوز - دوما - المباشرة في التعبير، والنسبية في التصوير إلى لمح البعد الإنساني والحقيقة المطلقة في التجربة الأدبية، أي أنه يعبر - بموازاة متعادلة - عن محنة الفرد في

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ط. دار المعارف - القاهرة - الثانية ١٩٧٨ ص ٢٠٢.

نفس الوقت الذي يرصد فيه قضية الانسان. وهذا الجانب المطلق في الفن يمكن أن يعد (الصوت الثاني) للقصيدة أو المستوى الثاني في الدلالة» [1] والصوت الثاني أو المستوى الثاني في تفسير النص تبين لنا في النصوص التي تناولها البحث في الموقف المباشر وذلك في الدلالة الفنية للنصوص التي صورت ماضي الغوص وقضايا الانسان المعاصر إضافة إلى المستوى الأول.

والمستوى الثاني للشعر الذي تناول قصة الغوص كان في دلالته الرمزية على قضايا الإنسان المعاصر. فالشاعر جعل من البحّار وعلاقته الحقيقية مع البحر صورة رمزية لقضاياه المعاصرة مع مجتمعه الجديد سواء في فخره بذلك الماضي، أو في تصويره للمعاناة المادية والمعنوية التي مر بها الجيل القديم، فمثل هذا النص لأحمد محمد الخليفة يعكس لنا دلالة أخرى وراء موقف الفخر الذي يصوره الشاعر على لسان الغواص:

أنا الغوّاص في البحرِ حليف الجد والصبرِ
أعيشُ مع الرياحِ الموجِ في كرٍّ وفي فرٍّ
أنا ابن الموج والأنواء والظلمة والفجرِ
تسير سفينتي في الليل بين الموج والصخرِ
وقلبي هانئ يخفق بالآمال في صدري [2]

تتبدى لنا دلالة هذا النص الرمزية أو غير المباشرة على قضية معاصرة تلح على الشاعر، وهي إنكار الحياة الرتيبة الجديدة التي تفتقر الى معالم الإقدام والجرأة والمغامرة، والرغبة في الوصول إلى مشارف حياة الغواص القديم التي تتميز بكل معاني القوة والعزيمة.

والدلالة الرمزية في رصد الشاعر لقضايا الإنسان المعاصر في جانبي: الابتعاد عن

(١) طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة. ص ٨١.
(٢) أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين ص ٤٩، وتراجع أيضاً ص ٢٠، من هذا الفصل.

الواقع، والموقف الايجابي من هذا الواقع كان في استخدامه الرمزي لمعطيات البحر المادية والمعنوية، فالضفاف، والزورق، والشراع، والموج، والرياح، والمناجاة، والصراع، والغرق، والغوص، والرحلة، والنجاة.... جزئيات استخدمت بدلالاتها الرمزية غير الحقيقية، وكان البحر معينا ثرّا لتلك الاستخدامات (١).

فحين يحاول الشاعر تجنب الواقع بما يثيره من آلام وتحديات فإنه يجد في البحر عالما رحبا يبثه الشاعر شكواه ومناجاته، يقول عبدالرحمن رفيع:

يا شاطئ الأحلام طال بي السرى   وتناءت الآمال فهي أماني
هذا حصاد العمر أضحى يابسا   واسودَّ بعد الاخضرار زماني (٢)

فالشاعر باستخدامه لجزئيات صورة البحر هنا نستطيع أن نقول أنه استخدام غير مباشر أو رمزي لذلك نجد: شاطئ الاحلام، وفي نصوص أخرى تتردد جزئيات مثل: شراع الأمس، بحيرة الذكرى، بحر الوهم... فالحركة داخل الصورة الطبيعية في هذه النصوص وغيرها انعكاس لحالة الشاعر النفسية وليست وصفاً حقيقياً لمنظر من مناظر البحر الطبيعية.

ويتضح هذا الاستخدام غير المباشر لجزئيات البحر كذلك في موقف الصراع بين ذات الشاعر وتحديات الواقع من حوله، من أمثلة هذا الموقف هذا النص للشاعر غازي القصيبي:

أين أين المسير والبحر طاغ   والدياجي تمد حولي ستارا
والرياح الهوجاء تعصف بالكون   فتربدُّ صفحتاه اغبرارا
وشراعي الضئيل في ثورة الأمواج   طفل يصارع الأقدارا (٣)

---

(١) أنظر هذه الاستخدامات في النصوص التي درست في الجزء الخاص بالقضايا المعاصرة ص ٥٦ - ٦٦.
(٢) عبدالرحمن رفيع: الدوران حول البعيد ص ٢٨.
(٣) غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ ص ٢٨.

فالبحر الطاغي وعصف الرياح، وثورة الأمواج، والصراع بينها وبين الشراع الضئيل، هذه الصورة كلها نستطيع القول أنها صورة رمزية لصراع الذات داخل المجتمع ولإثبات عدم قدرتها على مواجهة هذا الصراع.

ومن أمثلة الانعكاسات الرمزية في موقف الشاعر الايجابي من الواقع اتخاذه المرفأ والشراع والمنار رمزاً للمرأة التي تشكل بدورها بر الأمان بالنسبة للشاعر في رحلته الممتدة مع تحديات الواقع من حوله، كما في قول الشاعر علي عبدالله خليفه:

« يا شراعين على ليل سجى
خبراني قصة الشط الذي
يحيا البشائرْ
أعطياني زورقا يحمل همّي
وائتلافا من ضراعات المقلْ » (١)

فالشراعان والليل الساجي وهما عينا المرآة، استدعيا بدورهما شاطئ البشائر وقرب الوصول إلى الآمل وذلك من الألق المنبعث من العيون. فهنا استخدام رمزي مركب: الشراعان والليل وشط البشائر رمز لعيون المرأة أو صفة لها، والتي هي بدورها رمز لأمل يريد الشاعر الوصول إليه.

٢- توظيف بعض الاشارات والشخصيات التاريخية

وفي مستوى آخر للموقف الرمزي من البحر يأتي توظيف الشاعر لشخصيات تراثية، أو تضمين بعض الإشارات التاريخية في جزء من القصيدة، فتكون الشخصية التراثية أو الإشارة التاريخية بمثابة طرف في صورة تشبيهية، ورمز لموقف معين يريد

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ١٨٠.

الشاعر تأكيده. ومن هنا يأتي الثراء في هذا الاستخدام الرمزي، فالشخصية التراثية حين تأتي طرفا في صورة جزئية وسط القصيدة فهي تستدعي بدورها كل المعاني والمعطيات التي دارت حولها في التراث، وانتقلت بدورها إلى الواقع المعاصر الذي يشير إليه الشاعر في الصورة الجزئية. وهذا الثراء يتوقف على الطريقة التي ترد بها هذه الصورة الشعرية. «فقد تكون الصورة الشعرية التي تستخدم فيها الشخصية التراثية مجرد صورة بلاغية - تشبيه أو استعارة أو كناية - يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي مادي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه وبين هذا المقابل الواقعي. وقد تكون صورة رمزية تشع الشخصية فيها بإيحاءات رحيبة لا يمكن تحديدها، وفي كل الأحوال فإن نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج»[١]. ومن خلال صورة البحر كانت إشارة الشاعر إلى شخصيات تراثية ذات علاقة في جزء من أحداث مرت بها بالبحر مثل: السندباد ونوح عليه السلام، وسليمان عليه السلام،... أو الإتيان بصورة تشبيهية أو استعارية تكون فيها علاقة الإنسان الخليجي مع البحر - قديماً أو حديثاً - طرفاً من أطراف هذه الصورة التي تستدعي بدورها شخصيات تكون بعض أحداث حياتها قريبة من تلك العلاقة مثل: معاناة البحارة على ظهر سفينة الغوص، وانتقال الإنسان الخليجي من قسوة الحياة زمن الغوص إلى حياة أخرى أكثر راحة زمن البترول.

فحين يريد الشاعر عبدالله العتيبي تصوير معاناته في سبيل الوصول إلى أمله يقول:

«سندبادي ملَّ من طول الطوافْ

في بحور ليس فيها من قرارْ

أكهف قد أنكرتْ ضوء النهارْ

سندبادي كان بالأمس معي

ونسجْنا من أمانينا شراعا لسفينه

نعبُر العمرَ بها لكن.. «ميدوز» اللعينه

حجزتْ في ليلة الإقلاع صخاب عبابي

أوصدت بالصخر - يا للبؤس - شباكي وبابي

دون اشراقة آمالي وأحلامي الحزينة»[١].

نجد أن شخصيتي «السندباد» و «ميدوز» قد أخذتا عنصرين في كنايتين. «فالسندباد في شعرنا المعاصر رمز للمغامرة والارتياد»[٢] والشاعر هنا اتخذ من هذه الشخصية صديقاً له في رحلته الطويلة، لكنه أكسبه صفة الملل من متابعة المغامرة ما دامت لا تأتي بجديد ولا تصل إلى جوهر الحقيقة. ثم يتخذ من «ميدوز» وهي هولة في أساطير الاغريق تحيل من تلتقي عيناه بعينيها إلى صخر»[٣] اتخذها رمزاً للقوة التي أغلقت أبواب الأمل امام الشاعر الذي استسلم في نهاية المطاف. فاستخدام الشاعر هنا لشخصية السندباد كناية عن طول مغامرة الشاعر وألمها حتى أن السندباد - وهو رمز للبطل الجواب في قصص ألف ليلة وليلة - قد ملّ من متابعة الشاعر في رحلته، كذلك فإن استخدامه لشخصية «ميدوز» كناية عن قوة ليس في استطاعة أي مخلوق أن يقف ضدها، ولذلك فقد أعلن توقفه عن متابعة الطواف، وفي هذا دليل على ألم التحديات التي تواجه الشاعر ومنعها له من متابعة السير. فالشاعر باشارته لهاتين الشخصيتين أكسب الموقف طاقة من الإيحاءات لامتداد وظيفتها في الأبيات إلى المعطيات التي دارت حولها في التراث، ولم تتوقف عند مجرد كونها طرفين في صورة شعرية.

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧٧.

---

(١) محمد حسن عبدالله: ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩ ص ١٧.

(٣) احسان عباس: من الذي سرق النار. ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠ ص ١١٣.

وحين أطلق الشاعر محمد الفايز اسم «السندباد» في فخره بقوة الغواص فإنه قد تجاوز المعطيات الخيالية لشخصية السندباد إلى أخرى حقيقية تميز بها الغواص الخليجي قديماً. وكانت إشارته للسندباد بمثابة إثراء لموقف الفخر الذي أراد تأكيده [1].

وفي نص آخر لمحمد الفايز نرى إشارة الشاعر إلى شيء من الموازنة بين موقف البحارة على ظهر سفينة الغوص، وقصة نوح عليه السلام مع الطوفان في قوله:

«يا طوفانَ نوح
يا حكمة الدنيا القديمة
في البدء كان البحر لا الكلمات، يا تلك السفينة
أبناءُ نوح فوق متنك يبحثون
عن ساحلٍ وأنا أفتش عن محار» [2]

فإشارة الشاعر الرمزية إلى سفينة نوح أثناء تصويره معاناة الغواص تستدعي قصة الطوفان كاملة. فالبحر كان ملجأً لنوح وأبنائه من الغرق والضياع، رغم المعاناة الطويلة إلا أنهم قد حققوا أملهم في الخلاص. وموقف الغواص قريب من هذا الموقف، هم يبحثون عن ساحل (رمز الخلاص)، والغواص يبحث عن محار والمحار (رمز الأمل). فالبحر كان لنوح وأبنائه ملجأ أمان وخلاص حين اجتاح الطوفان الأرض اليابسة، كذلك كان بالنسبة للغواص ملجأ أمان حين اشتد جدب الأرض. وقد تحقق أمل نوح وأبنائه في النجاة والوصول إلى الساحل، لذلك فبالإمكان تحقق أمل الغواص في الحصول على المحار. فالإنسان منذ بدء الخليقة وجد في البحر النقيضين: العذاب والأمل، بل إنه وجد الأمل ينبثق من وسط الصبر على العذاب. فإشارة الشاعر إلى قصة نوح مع الطوفان أثرت موقفه في تأكيد الوصول إلى الأمل

(١) أنظر النص في ديوان محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٢٩.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٧٤.

رغم طول المعاناة. وهذا الموقف يرمز بدوره إلى الإنسان المعاصر وإمكانية تحقق الأمل مهما كانت مشقة الطريق.

أما شخصية سليمان عليه السلام فقد كانت إشارة الشاعر إليها على لسان الأم أثناء حديثها إلى ابنها الصغير، والأب في رحلة الغوص البعيدة:

«في البحر رزق الناس يا ولدي. وأيام الجفاف
في الأرض ما برحتْ. ومن يلق الشباك
يأكلْ. وفي قاع البحار
الخاتم المسحور والرزق الكثيرْ» [1]

فالخاتم المسحور هنا كناية عن الحلم بالحصول على كنز لا يقدر بثمن من الممكن أن يكون في جوف سمكه. وبهذه الإشارة الرمزية يعيد الشاعر للأذهان قصة سليمان والخاتم المسحور المشهورة في الأدب الشعبي، والتي تذكر أن هناك خاتماً سحرياً كان لسليمان ثم فقد وابتلعته إحدى سمكات البحر، ويظهر أحيانا لبعض الشخصيات الطيبة حين تقع في ضائقة، ثم تجد هذا الخاتم لينجيها مما وقعت فيه من أزمات.

هذه القصة بملابساتها الممتعة وخيالها الواسع أكسبت موقف الأم ثراء وقوة، ذلك الموقف الذي تؤكد فيه للصغير أن الأمل ما زال في البحر، وبهذا تدفع الصغير إلى إصرار على العمل في سبيل الحصول على هذا الكنز (الخاتم المسحور) - فقد أمكن الحصول عليه في القصص القديمة - وبحد أدنى ضمان رزق مستمر مع البحر باستمرار عملية الصيد. هذه الصورة التي ارتبطت بشخصية سليمان عليه السلام، وأتى بها الشاعر عنصراً في صورة رمزية جزئية تخطت دورها الخيالي إلى رؤية شمولية لواقع البحار القديم وواقع الإنسان المعاصر بوجوب جعل التفاؤل بقرب الأمل صفة دائمة أثناء رحلة الحياة.

(١) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٢٢٠.

وفي نص آخر يشير مبارك بن سيف إلى قصة داود عليه السلام وقتله جالوت التي وردت في القرآن الكريم [1] ويجعلها رمزاً لانتصار الإنسان في الخليج على الجفاف وقسوة الحياة القديمة، وتحويل ذلك الجفاف إلى رخاء وازدهار في الفترة الحالية.

«يا صديقي
ربما تسأل عن أشياء أشياء كثيرةْ
....
كيف عادت لذُرَى هذا الخليج العافيةْ؟
أترى جولياتَ قد أردتْه أمواجُ الخليجْ؟
كيف ينقضُّ على المارد صخر؟
ثم يرديه قتيلا؟» [2]

والشاعر بإيراده قصة قتل داود جالوت في شكل تساؤل ملح عن سبب عودة الرخاء مرة أخرى إلى منطقة الخليج تأكيد لموقف الدهشة من تفتح موارد الحياة من أرض تميزت بالقحط والجدب الشديدين، فكأن تفتح موارد الحياة على الأرض كان بسبب انتصار الخليجي قديما على أمواج البحر، ومن جانب آخر تأكيد لإمكانية

(١) وردت هذه القصة في سورة البقرة آية «٢٥١» في قوله تعالى: ﴿ولما برزوا لجالوت وجنوده قالوا ربنا أفرغ علينا صبرا وثبت أقدامنا وانصرنا على القوم الكافرين. فهزموهم بإذن الله وقتل داود جالوت وآتاه الله الملك والحكمة وعلمه مما يشاء ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ولكن الله ذو فضل على العالمين﴾.
يقول ابن كثير في تفسير هذه الآية: ﴿ذكروا في الاسرائيليات أن داود قتل جالوت بمقلاع كان في يده رماه به فأصابه فقتله. وكان طالوت قد وعده إن قتل جالوت أن يزوجه ابنته ويشاطره نعمته ويشركه في أمره فوفى له، ثم آل الملك إلى داود عليه السلام مع ما منحه الله من النبوة العظيمة». أنظر تفسير ابن كثير / اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي. ط. دار المعرفة - بيروت - ١٩٦٩ جـ١ ص٣٠٣.

(٢) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص١٧، ١٨. وقد نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة الدوحة يونيه ١٩٧٧.

الانتصار مهما كانت قسوة الظروف بإرادة الإنسان القوية. فبإشارة رمزية إلى قتل جالوت - عنصراً في صورة كناية - استدعى الذهن القصة القديمة كاملة، ومعطيات تلك القصة من إمكانية انتصار الحق مهما كانت قوى البغي والشر. وهكذا تعكس إشارات الشاعر إلى شخصيات أو أحداث تاريخية مستوى آخر من مستويات الموقف الرمزي من البحر.

٣- التجاربُ الرمْزيّة

وفي اقتراب الشاعر من الموقف الرمزي من البحر بشكل أكثر وضوحاً نجد مستوى آخر من الدلالة الرمزية لجزئيات صورة البحر. ولعل أهم بعد رمزي تجمع حوله جزئيات الصورة العامة الخاصة بالبحر جاءت في شكل عناصر شكلها وكونها البحر نفسه أو البحار، أو السفينة، أو الميناء أو طيور الماء.. الخ فمن خلال هذه العناصر تتشكل رؤية رمزية يلح الشعراء من خلالها على قضايا يودون ابرازها وإكسابها بواسطة الرمز دلالات أكثر تركيزاً وإيحاء، فمن أهم ملامح الرمزية «انها سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات أو الصورة الجزئية والرمز لا يكتسب قيمته إلا من خلال البناء الكلي للقصيدة، فالكلمة مفردة لا تعني سوى ما تدل عليه، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز أو وحدة القصيدة» [1]

والرمز الشعري يتميز بأمرين:

أولاً: أنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز.

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٢١.

ثانياً: أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما (١).

لذلك فإن البحث سيتناول في دراسته الموقف الرمزي من البحر القصائد البارزة في دلالتها الرمزية، وخلال تقصي القضايا التي اتضحت في هذه القصائد وجدنا أنها تندرج تحت قضية أولى وهي: **استلهام النجاة والإنقاذ من البحر ومعطياته المادية والمعنوية** وذلك من خلال إطارين هما: **الرمز الانساني والرمز المعنوي. ففي الرمز الإنساني** كانت شخصية البحار الخليجي أهم الشخصيات التي ألح الشاعر على الاستفادة من معطياتها الرمزية. وقد تميز تناوله الرمزي لهذه الشخصية وصراعها مع البحر بإحاطته أبعاد الزمن الثلاثة. الماضي والحاضر والمستقبل. فالماضي يشمل: معاناة الآباء والاجداد، والحاضر: معاناة الأجيال الجديدة، والمستقبل: الأمل في إمكانية القضاء على مسببات معاناة الأجيال الجديدة والوصول بها إلى مشارف النجاة. وكانت هناك رؤية واحدة تجمعها وهي: أن الآباء والأجداد استطاعوا أن يصلوا إلى أفضل صيغة للحياة في صراعهم مع البحر مع كل ما واجههم من صعاب، فلا أقل من أن يضع الجيل الجديد الأمل أمامه دائماً، لأنه مهما وصلت به درجة المعاناة فلا شك أنها لن تكون في مثل قسوة معاناة الآباء.

ومن هنا تتضح أهم أسباب عودة الشاعر المعاصر إلى موروثه الشعبي واستلهامه شخصياته في قصائده سواء كان ذلك الاستلهام بطريقة مباشرة كما رأينا في الموقف المباشر، أو بطريقة رمزية كما هو الآن في الموقف الرمزي، هذه الأسباب أشار اليها علي عشري زايد في معرض حديثه عن العوامل الفنية لعودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث وهي: «إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالامكانات

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٠.

الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله لهذه الامكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الايحاء والتأثير، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجداناتها... والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيراً عليه... وهكذا تكتسب تجربة الشاعر المعاصر باستخدامها لهذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته» (١).

ومن القصائد التي اتخذت من العودة إلى تراث الانسان الخليجي مع البحر محوراً رمزياً عكست من خلاله رؤيتها للحاضر قصيدة: «السيف وصهيل الكلمات» للشاعر علي عبدالله خليفة (٢). والقصيدة ترسم درجة كبيرة من الانصهار بين شخصية النهام والشاعر. فقد اتخذ الشاعر من شخصية النهام ومعاناته محوراً رمزيا أدار حوله رؤيته التي وحدت بين معاناة النهام ومعاناة الشاعر المعاصر. معاناة النهام تمثلت في الشقاء المتواصل الذي عليه أن يواجهه على ظهر السفينة، إضافة إلى عدم حصوله على حقه الكامل الذي يعادل هذا الشقاء. أما معاناة الشاعر فتمثلت في ذلك الحزن المسيطر الذي يصاحبه في طريق بحثه عن الحرية والعدل والمساواة، والذي يود لو أخرجه في صورة تمرد إيجابي يقضي به على مسببات هذا الحزن، وكان غناء النهام على ظهر السفينة القالب الذي خرجت منه صور التوحد في المعاناة. تبدأ القصيدة بهذا المقطع:

«من تواريخ قديمة،
وأنا المصلوب في الشمس أغنّي
عاريا فوق تفاهات الزمن
مزقت لحمي المسامير، فصدّي

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٨، ١٩.
(٢) أنظر القصيدة كاملة في ديوان الشاعر: أنين الصواري. ص ١٠٨ - ١١٣.

عن جراحاتِ عيوني
حرقة الملح وآفاق العفنْ
شاخت الدرب وما زلْت أسيرْ
حاملا حزني بكف، وبأخرى
كل أحزان فقيرْ».

بداية هذا المقطع ترسم جزءاً من مشاركة النهام للبحارة في عملهم على ظهر سفينة الغوص، حين يؤدي المواويل التي تبعث روح العزيمة والنشاط لدى البحارة. والشاعر المعاصر انتقى من تلك الصورة إشارات رمزية شكّل من خلالها المدلول الواقعي الذي يريد الوصول إليه مثل: (من تواريخ قديمة.. وأنا المصلوب في الشمس أغني.. عاريا... مزقت لحمي المسامير... حرقة الملح... آفاق العفن...) ففي هذه الإشارات إيجاز وتكثيف للظلم الذي عاناه النهام، ورفْض الشاعر لهذا الظلم. والظلم كان لقسوة تلك المعاناة ولامتدادها فترات طويلة، وكأن صوت النهام لم يعد يسمعه أحد، ورأى الشاعر من واجبه أن يعلن هذا الصوت ويحمله من خلال الرمز دلالات الرفض التي تود لو تحول هذا الغناء إلى تمرد يمحو آثار الظلم والشقاء. لذلك ففي نهاية المقطع يبدو صوت الشاعر من خلال صوت النهام جليا حين يقول:

شاخت الدرب، وما زلْت أسيرْ
حاملا حزني بكف وبأخرى
كل أحزان فقيرْ»

فالشاعر يستخدم شخصية النهام بوظائفها المتشعبة في حياة البحر لتكون رمزاً للإعلان الرافض لتلك المعاناة (وما زلت أسير)، ولأي صورة أخرى مناظرة لها في الألم. ولهذا تتردد في باقي مقاطع القصيدة إشارات أخرى إلى أمل الشاعر في الوصول إلى فجر الخلاص، يقول الشاعر في مقطع آخر:

«لك يا آخر دربي

أنت يا حلْمي ويا فَرْحَ الصبايا
بانتظار الصبح في ليلةِ عيدْ
ألفُ مليون صلاهْ
لك يا فجر التحدي،
يا بذور الخير في قلب الإلهْ
ألفُ مليون صلاهْ
لك يا فجرا جديدْ»

فآخر الدرب، والحلم، وفرح الصبايا، وفجر التحدي، وبذور الخير... رموز تحمل معاني الأمل في الوصول إلى الخلاص بعد طول المعاناة.

وهناك شخصية ثالثة إضافة إلى شخصية النهام والشاعر، وهي المرأة الحبيبة التي تبعد جزءاً من ألم المعاناة عن النهام ـ الشاعر. ففي المقطع الأول إشارات فقط إلى هذا الدور في قول الشاعر: (فصدي عن جراحات عيوني.. حرقة الملح وآفات العفن)، لكن في المقطع الثاني تبدو صورة المرأة أكثر وضوحاً حين يريد منها الشاعر أن تبعده عن هذا الدور الرافض وتقربه من تقبل الواقع، وذلك حين أدرك أن التمرد الذي يريده لن يتحقق، وعليه أن يتقبل الواقع بكل تحدياته وآلامه فيقول:

«أغمضي عيني قليلا
ثم غنيّ..
واسكبي في الجفن أطياف الوسنْ
تعبت روحيَ صحْوا
وارتمى في حضنك الشافي البدنْ»

وهذه السكينة التي يتمناها الشاعر لا تنفي رغبته الحقيقية في مواصلة النضال المعلن، لذلك فهو ما يزال يؤكد أن ألم الحزن الذي يعانيه لن يبعده إلا وجود المرأة بجانبه تعينه على تحقيق تلك الرغبة، وتكون بالنسبة إليه مواطن الراحة التي يسكن

إليها في طريقة الشائك للوصول إلى منافذ هذا النضال، بل هي التي تملك – في موضع آخر من القصيدة – منافذ الثورة التي يريد: (وصهيل الكلمات... ملء كفيكِ)، إلا أن الشاعر لم يعمق العلاقة بين الرمز والمرموز من خلال صورة المرأة، فلم تتحدد الدلالات إلى دورها في القصيدة بمنهج واضح ومحدد. فقد شملت دلالات هذا الدور: صد ألم المعاناة والإنصات لشكوى الشاعر، وتحقيق رغبته في التمرد والثورة، وفي نفس الوقت إبعاده عن معاناة الرفض، ومنحه طاقات الراحة والحنان... ومن هنا فإن علاقة المشابهة بين مستوى الدلالة المادية والمعنوية في صورة المرأة في هذه القصيدة لم تصل إلى درجة عالية من التناسب والانسجام وهما من السمات الهامة للرمز الأدبي في القصيدة. ومن هنا لم تستطع شخصية المرأة التواصل مع باقي الشخصيات (النهام والشاعر) ودلالاتها الرمزية بشكل واضح.

ومن جانب آخر فإن درجة التوحد بين شخصية النهام والشاعر كانت موفقة إلى حد كبير لأن غناء النهام في سفينة الغوص كان بمثابة إعلان لرفض البحارة ألم الظلم والشقاء، وكذلك هو دور الشاعر المعاصر الذي يرى أن شعره إعلان لمعاناة الإنسان المعاصر في مجتمعه. ومن هنا استطاع الشاعر تحقيق علاقة المشابهة بين مستويي الرمز في القصيدة من خلال شخصيتي النهام والشاعر، وكانت هذه العلاقة عونا على إبراز رؤية شمولية حوَت الماضي والحاضر.

– هذا من حيث الرمز الذي وحد الشاعر من خلاله بين معاناة الماضي ومعاناة الجيل الجديد، بينما في قصيدة أخرى للشاعر محمد جابر الانصاري بعنوان: «رحلة صحراوية لطائر بحري» نرى الطائر البحري رمزاً وظفه الشاعر ليعكس من خلاله موقف الإنسان الخليجي المعاصر في المرحلة الحالية – مرحلة البحث عن الذات في المجتمع الجديد – كل ما تحمله من عنف التغير المفاجىء وألمه. فالمدلول الرمزي الذي عكسه الشاعر من خلال صورة الطائر البحري مدلول معاصر، وهو معاناة الإنسان الخليجي في مرحلة الانتقال من المجتمع القديم إلى المجتمع الجديد الذي برز بعد اكتشاف البترول في المنطقة. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

«الطائر البحري
تدفعه الرياح
نحو الصحاري الظامئات..
لا رفقةٌ في الجو،
لا مرأى شراعْ،
لا صوت نهام صديقْ،
لا شيء غير صدى الجراد.

★ ★ ★ ★ ★ ★

وعلى الصخور
بين الكهوف الفاغرات
تعوي الذئاب
وعيونها تغزو السماء
والطائر البحري
(يا لفرائد الخَلق البديع:)
(ريشٌ من الذهب المصفّى)
(والجناح: تهويمة في خاطر العشاق)
(والصوت الرفيق:)
(نغم من الفردوس)
.. والطائر البحري
أضناه تهويمٌ عقيم
ولا مرافىء في الطريق..
ولا منائر للغريق.. ولا شواطئ للرجوعْ.

★ ★ ★ ★ ★ ★

وفي الصباح..
تذور الرياحْ..

ريشا غريب اللون
في القفر البعيد،
لا يستقر له قرار:
كالموج في عرض البحار!»[1]

فالرمز الشعري في هذه القصيدة له مستويان من الدلالة: الأول مستوى الدلالة الواقعية المادية ممثلا في صورة الطائر البحري الذي دفعته الرياح إلى الصحراء بعيداً عن البحر موطنه الأول في رحلة يحفها المجهول حيث تبتعد معالم بيئته البحرية، فلا موانىء ولا منائر ولا شواطئ... لذلك فالطائر البحري لم يستطع أن يهتدي إلى مسراه الصحيح، وانتهت به الرحلة إلى دوامة من الضياع، فالريش أصبح غريب اللون، والرياح تعبث به وسط الصحاري، والقفار البعيدة لا تكاد تستقر به في مكان.

من خلال هذه الصورة المباشرة نكتشف المستوى الثاني من الدلالة: الدلالة الرمزية، وهي دلالة تبدو ملامحها بوضوح، فالطائر البحري هنا رمز للإنسان الخليجي المعاصر الذي ترك رحلاته البحرية واتجه إلى الاستقرار في البر بعد اكتشاف البترول. لكن طريقه الجديد نحو الصحراء ما زال دون دليل أو دون توجيه منه. فهناك ظروف غريبة هي التي تدفعه دفعاً نحو هذه الرحلة الغامضة التي يفتقد فيها عاطفة الصديق وحنان الصحبة، وهي ما كان يتمتع به في بيئته الأولى (البيئة البحرية). لذلك فإن طريق رحلته الجديدة ما يزال غامضاً وطويلا والشاعر يريد الإشارة إلى أن الطفرة المفاجئة التي ميزت مجتمعات الخليج الجديدة كادت تفقد الشخصية الخليجية الجديدة الكثير من ملامح أصالتها، وعندما انتقلت إلى مجتمعها الجديد (الصحراء) وجدته قد فقد أيضاً الكثير من سمات أصالته الأولى بسبب تتابع التغيرات الحديثة عليه. لذلك فالذات ما زالت في مرحلة البحث المستمر عن الطريق السليم لخلق بيئتها الجديدة، ولتحقيق غاياتها من خلالها.

(١) نشرت القصيدة في مجلة البيان، العدد الثاني والعشرون يناير ١٩٦٨، ص ١٩.

والشاعر في هذه القصيدة استطاع أن يصل إلى خلق درجة من التفاعل بين الدلالة الواقعية والدلالة الرمزية لرمزه الشعري «الطائر البحري ورحلته الصحراوية»، فاستعار من معالم البيئتين البحرية والصحراوية ما يثري درجة التفاعل بين الدلالتين. فمن البيئة البحرية هناك: الشراع (ويرمز به للدليل والنجاة)، وصوت النهام الصديق (ماضي الغوص)، وصفات الطائر البحري تحمل نقاء الفطرة التي تمتع بها إنسان الأمس ورمز إليها: بالذهب المصفى، ونغم الفردوس،... أيضاً هناك المرافىء والمنائر (وترمز إلى الهداية)، والشواطئ (الأمان والاستقرار) ومن البيئة الصحراوية هناك: صدى الجراد (وهي ملامح فقط من أصالة الصحراء) والكهوف والذئاب (التي ترمز إلى الحضارات الغريبة التي أخذت تغزوها بعنف) فالإنسان الخليجي بانتقاله من البحر إلى الصحراء تحول من بيئة تنعم بنقاء الفطرة وصفائها إلى بيئة يفتقد فيها ذلك النقاء، ولهذا فهو يشعر بالغربة والضياع.

وتمتد شخصية البحار الخليجي القديم ليعكس الشاعر قاسم حداد من خلالها رؤية مستقبلية لوضع الإنسان المعاصر في الخليج، وذلك في قصيدته «البشارة»، كما عكس علي عبدالله خليفة ومحمد جابر الانصاري من خلال الشخصية ذاتها معاناة الخليجي قديماً وحاضراً في القصيدتين السابقتين. وفي هذه القصيدة يمزج قاسم حداد بين المدلولات الأسطورية لشخصية «سيزيف» والمدلولات الشعبية لشخصية الغواص، ومن خلالها يعكس رؤيته لمستقبل الإنسان في الخليج وفي باقي أقطار الوطن العربي.

وقد استطاع قاسم حداد في قصيدته هذه تحقيق مراحل عملية استخدام الشاعر للشخصية التراثية[1] فبعد اختيار ملامح امتداد العذاب والمعاناة لدى شخصيتي

(١) حدد علي عشري زايد هذه المراحل في ثلاث وهي:
أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.
ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.
ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح».
يراجع كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر». ص ٢٤٠.

سيزيف والغواص الخليجي من أجل أن تلائم تجربته التي يلح عليها في القصيدة ـ وهي معاناة الإنسان المعاصر وأمله في الخلاص ـ أوّل تلك الملامح تأويلاً يلائم طبيعة هذه التجربة، «فسيزيف» في الأساطير اليونانية رمز للعذاب دونما أمل في الخلاص [١] لكنه أصبح من خلال شخصية الغواص ـ وللإنسان المعاصر من بعده ـ رمزاً للخلاص بعد طول المعاناة. فاتخذت شخصية سيزيف في القصيدة دوراً إيجابياً مغايراً لدورها السلبي في الأسطورة اليونانية، ومن هنا تميزت رؤية الشاعر في القصيدة. ثم جاءت المرحلة الثالثة لتضفي الأبعاد المعاصرة لتجربة المعاناة لدى الشاعر على تلك الملامح، ويتضح هذا من خلال تحليل محاور القصيدة[٢].

المقطع الأول يرسم المحور العام الذي تتضح جزئياته في باقي مقاطع القصيدة، هذا المحور هو: البشارة بعودة سيزيف (الغواص) إلى واقع الشاعر، هذه العودة التي تعني تجدد المعاناة القديمة لدى الانسان المعاصر، يقول الشاعر في بداية هذا المقطع:

«يا ثوب والدقي المرفرفَ فوق هامةِ بيتنا
يعطي البشارةْ
إن سيزيفَ الذي قد غاب عادْ
عاد يحملُ صخرةَ الإنسان يا بحرَ الرمادْ»

فتلازم صورتي: البشارة وتجدد المعاناة يعني محاولة إبقاء معاناة الإنسان القديم (الغواص) حية ونابضة لدى الأجيال الجديدة. لأنه من خلال معاناة ذلك الإنسان تولّد أمله في الخلاص، ولذلك كانت البشارة بعودته. فالغواص القديم صنع الخلاص

---

(١) «سيزيف» هو الإنسان الذي حكمت عليه الآلهة في عالم الأموات أن يدحرج صخرة ضخمة صعوداً فإذا بلغ بها القمة انحدرت حتى تستقر في الوادي وعليه أن يظل مسخراً لهذا العذاب الى الابد.
إحسان عباس: من الذي سرق النار ص ١١٣.

(٢) انظر قصيدة «البشارة» كاملة في ديوان الشاعر قاسم حداد: البشارة، ط. الشركة العربية للوكالات والتوزيع ـ البحرين ـ ١٩٧٠م ص ٢٤، ٣٢.

بقدرته على تحدي الصعاب والتغلب عليها في أحيان كثيرة بصبره وجَلَده. ففي الإشارة إلى قصته مرة أخرى ـ بدلالاتها الواقعية والرمزية ـ أحياء لنمط مثالي من أنماط صراع الإنسان مع ظروف واقعه. و (بحر الرماد) إشارة إلى خمود الواقع وعودة «سيزيف» ـ الذي يحمل ثقل المعاناة ورمز اليها الشاعر (بصخرة الإنسان) ـ هي التي ستبعث فيه النبض من جديد. لذلك تأتي باقي مقاطع القصيدة موضحة ملامح هذا النبض الجديد الذي سيؤدي باستمراره القوي إلى طريق الخلاص في صور رمزية تجمعها رؤية واحدة هي: «أن خلاص الأجيال الجديدة من أنواع المعاناة سيكون من خلال إصرار سيزيف (الغواص) على متابعة النضال، فلا بد من متابعة الإصرار مهما امتدت تلك المعاناة». من هذه الصور: أن «سيزيف» الجديد سيقوم بقهر بحار الليل ـ ودك حصن فئران الجدار ـ وفي يديه نور جديد ـ أتى سيزيف ينشر ثوب والدقي ويكمل لحن مغنانا ـ صدى سيزيف يدعونا ـ سنبحر رغم ما علقت بأرجلنا وأيدينا.....

وفي المقطع الأخير من القصيدة تبرز شخصية الغواص (سيزيف) بصورة أكثر وضوحاً حين يستعيد الشاعر صورة الغوص القديمة، ويستمد منها قوة جديدة للغوص في بحار الليل، واجتياح قلب المستحيل فوق (البوم والمحمل وهما من مراكب البحر القديمة في الخليج)، يقول في هذا المقطع:

«سيزيف مثلك سوفَ نذهبُ للنهار
سنغوص في قلبِ البحار.
نجتاح قلبَ الليل.. قلبَ المستحيل.
......
غدا نرحلْ
غدا نرحلْ
غدا يا حبّنا الأولْ
غدا نرتاد بحرَ الليل فوق (البوم)
والمحملْ.

غدا نرحل

نعيد حكاية البحار يا أمي

من الأول.

فالإيمان بالمستقبل ما زال قوياً، لذلك تتردد كلمة (غدا) مرتبطة بالإيمان في الوصول إلى مستقبل أكثر إشراقاً وعدلا.

وهكذا استطاع الاستخدام الرمزي لشخصية «سيزيف» الأسطورية أن يصل بهذه القصيدة إلى مستوى جيد لابراز رؤية متميزة لمستقبل الانسان العربي.

ومن أبرز القصائد التي جعلت من **الرموز المعنوية المستمدة من صورة البحر** وسيلتها في استلهام النجاة والخلاص من الآلام قصيدة «مرآة التأسيس» لقاسم حداد، وقصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح» لأحمد العدواني.

ففي قصيدة «مرآة التأسيس»[1] نرى البحر رمزاً للقوة التي تمحو الآلام، وتقود إلى الأمل، يقول الشاعر في مقطع منها:

«انظرْ..

فرأيتُ البحرَ يشيلُ السفنَ الكسلى

يمسحُ دمعَ الشوق بعينيها

ويغني لقلوبِ المنتظرين

رأيتُ البحرَ يهدهدُ رملَ الشاطئ

ينسلُه ويصبغُ شرائطه

ويرصّعُ بالأسماكِ جدائلَه

وجميلا كان البحرُ جميل.

---

(١) انظر القصيدة كاملة في ديوان الشاعر قاسم حداد: القيامة. ط. دار الكلمة للنشر - بيروت ١٩٨٠ ص ٥٩ - ٦٣.

فالسفن الكسلى هنا رمز للانسان الذي استسلم لعذاب المعاناة ولم يحاول تجاوزه إلى عالم أكثر إشراقاً بالأمل، والبحر يحمله إلى هذا الأمل، ويمحو كل أثر لتلك الآلام... استقاء لمعاني القوة التي يبدو بها البحر كوجه من وجوه الطبيعة، لكنها قوة تتميز بجانبين وهما: الحنان والرأفة كما رأينا في صور هذا النص: فالبحر يشيل السفن الكسلى، ويمسح دمع الشوق، ويغني لقلوب المنتظرين ويهدهد رمل الشاطئ، ينسله، ويصبغ شرائطه، ويرصع جدائله...

وفي مقطع آخر من القصيدة نرى الجانب الثاني لهذه القوة في ضربها صنوف الطغيان والفساد، ومعالم الجهل والاستكانة في المجتمع، والتي كانت السبب في إثارة عذاب المعاناة لدى الفرد في داخله:

«أنظر...

فرأيتُ

رأيتُ البحرَ أليفَ الريح

يصهلُ كالعَصفِ ويجلِدُ أفراسَ الهجم ويخبطُ

سقفَ المدن الموبوءة

....

يرفعُ أحزانَ الناس المغمورين المغموسين

بوحل الجهل

يغرق تلك المدن الهامدة الرايات يزوبع ليلَ

الغرفِ

المشحونة بالضيم

وأصل الغيم»

فالبحر هنا: أليف الريح (في القوة والاندفاع)، ويصهل كالعصف، ويجلد أفراس الهجم، ويخبط سقف المدن الموبوءة، يرفع أحزان الناس، يغرق المدن الهامدة الرايات، يزوبع ليل الغرف المشحونة بالضيم... هذه الصور الرمزية مكثفة ومجسدة

لطريق التمرد والثورة التي يريدها الشاعر. فبالثورة وحدها يتحقق الأمل في الخلاص من أصناف الظلم والطغيان في المجتمع، والبحر العاصف هنا رمز للثورة والانتقام. وفي نهاية القصيدة يحاول الشاعر تأكيد الدعوة إلى تحقيق هذه الثورة بتأكيد الرمز ومدلوله المعنوي وهو (البحر وقوة الانتقام) في قوله:

« هذا البحر الملك المالك يعتمرُ الرمل
وينثرُهُ في قدم الناسِ
ويعلنُ حربَ النرجسِ ضد الفاس ».

« فحرب النرجس ضد الفاس » كناية عن القوة الخفية التي يملكها الشعب ويستطيع إعلانها في صورة ثورة شاملة إذا كانت أوضاع المجتمع تدعو إلى ذلك. وفي هذه القصيدة استطاع الشاعر تكثيف المدلولات الرمزية لصورة البحر لتحمل معنى الانقاذ والخلاص في جانبين هما: الحنان والرأفة، ثم الثورة. وبهذا يكون قد استغل قدراً من المعطيات العديدة التي تمدنا بها صورة البحر: فالبحر وجه من وجوه الجمال في الطبيعة، ومصدر رزق ورحمة، ووسيلة من وسائل الاتصال بين الشعوب، وهو إلى جانب ذلك مصدر خوف وطغيان إذا ثارت العواصف في داخله. فجاء التناقض في هاتين الدلالتين ليشيع الحيوية في أجزاء القصيدة وليتمكن من الاشارة إلى المستوى الثاني من هذا الرمز وهو الانسان الذي يمتلك هذين الجانبين أيضاً: الحنان والرأفة، ثم الثورة. وعلى هذا يبدو أن الشاعر قد حقق قدراً من التوفيق الفني في تصوير البحر باعتباره معادلاً رمزياً للثورة.

والموقف الرمزي في هذه القصيدة يقترب منه موقف محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدته « البحر موعدنا » في اتخاذه البحر رمزاً للمنقذ والمخلص القوي من آلام الواقع، يقول في هذه القصيدة:

« البحر موعدنا
وشاطئنا العواصفُ
جازفْ

فقد بَعُدَ القريب
ومات من ترجوهُ
واشتد المخالفُ
لن يرحمَ الموجُ الجبانَ
ولن ينالَ الأمن خائفْ » (١)

....

يبدو حين نعقد نوعا من الموازنة بين القصيدتين شيء من الاختلاف في منهجها الرمزي. فالبحر لدى قاسم حداد رمز للانسان الفرد وللشعب الذي يمتلك القدرة على إيقاد ثورة شاملة في ذات اللحظة التي يوحى فيها بالاستكانة والمسالمة. والبحر لدى أبو سنة رمز للواقع بكل آلامه، وشاطئ العواصف رمز للأمل بالخلاص. والشاعر شكل موقفه الرمزي من خلال الدعوى بقوة إلى الدخول في معترك الواقع (البحر) بكل أشكال صراعه وتناقضاته، والتخلي عن موقف الانتظار والسلبية الجامدة في مواجهة المشاكل. فالتردد والخوف لن ينتهي بنا الى طريق للنجاة، « لن يرحم الموج الجبان ولن ينال الأمن خائف ». لذلك لا بد من المجازفة بالدخول إلى البحر (الواقع)، ومواجهة التحديات (الأمواج) لتأخذنا من بحر الى بحر لعلنا نصل إلى شيء من الحقيقة التي ما زال الانسان يبحث عنها في كل أشكال علاقاته في هذا الكون: « هذا طريق البحر لا يفضي لغير البحر » فالبحر (الواقع) يمتلك هذه الحقيقة لكنه لا يصرح بمكانها في جزء منه، بل يدع الانسان يواصل بحثه وتنقيبه وهو مؤمن أنه سيصل إليها ما دام يمتلك الايمان القوي والقدرة على متابعة سبيل الاصرار والتحدي « فإن سدت جميع طرائق الدنيا أمامك فاقتحمها. لا تقف.. كي لا تموت وأنت واقفْ ». فمدلولات البعد الرمزي في القصيدتين (وهو البحر) تتفق في النهاية

(١) تراجع القصيدة كاملة في ديوان الشاعر محمد ابراهيم أبو سنه: البحر موعدنا. ط. مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٨٢ ص ١١، ١٢.

بإيحائها أن مواصلة طريق التحدي والمجازفة سبيل للخلاص من المعاناة ونهج للوصول إلى الهدف.

أما في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح» فقد استلهم «أحمد العدواني» موقف القيادة الحكيمة لنوح عليه السلام أثناء الطوفان الذي عم الأرض ولم ينج منه إلا من كان في السفينة. ومن خلال سفينة النجاة التي قادها نوح أدار الشاعر رؤيته الرمزية: [1].

«سفينة النجاةْ
تعيش في مأساةْ
اشتمل الضبابُ فجأةً عليها
فجَنَحَتْ عن نهجها المرسومْ
وأصبحت تدور في أضاليل الغيومْ
وعصفَتْ بها الرياحْ
تمزق الشراع، تنقضُ الألواحْ
واضطرب السكانُ في يد الربان
وحار لا رأي له ولا سلطان»

صورة لسفينة نجاة تحاول التغلب على عاصفة قوية اجتاحتها وهي في طريقها نحو الشاطئ، لكن العاصفة تبدو أشد اجتياحاً، فقد مزقت الشراع، وأخذت في فك الألواح، أما ربان السفينة فهو في حيرة لا يملك معها إنقاذ سفينته وبحارته من موت محقق. هنا يبدأ البعد الرمزي في الظهور حين يوجه الشاعر النداء لنوح عليه السلام لإدراك هذا الموقف العصيب وإنقاذ السفينة قبل أن يطغى الطوفان عليها:

(1) أحمد العدواني: أجنحة العاصفة. ص ١٧ – ٢٠.

«يا نوح أدركْنا
من قبل أن يأتمرَ الطوفانُ بالسفينة
وتفقد الأرضُ مظلةَ الضياء
في عالم ألقى المقاليدَ إلى عساكر الظلامْ
فشرعت له قوانين الحلال والحرامْ
وطمرتْه في أحافير الزمانِ قبل ألف عام
....
....
يا نوح أدركْنا
فليس إلا أنت بين الأنبياءْ
سادَ على الطوفان
وعاد بالحياة والأحياءْ
على سفينة الهدى إلى بر الأمان..»

فهذا النداء المتكرر في القصيدة والموجه إلى نوح يعكس الرؤية الرمزية التي أرادها الشاعر من إيراده قصة السفينة والطوفان، بحيث دار الرمز حول ثلاثة محاور هي: السفينة والطوفان ونوح. فسفينة النجاة هنا رمز لثورة ترمي إلى الاصلاح وتحقيق العدل والحرية بين أفراد المجتمع. والطوفان رمز للأخطار التي أحاطت بهذه الثورة، ونوح رمز للمخلص الذي يرجوه الشعب ليعيد للسفينة (الثورة) مسارها الصحيح. من هنا تتضح الرؤية الشاملة لهذه المحاور ودورها معاً في القصيدة. فسفينة النجاة التي جاءت رمزاً لثورة طالما انتظرها الشعب منذ أمد طويل، وظنها وسيلة الخلاص المثلى يفاجأ بأنها غير ذلك، فالأخطار بدأت تحيط بها من كل جانب، وتسرع بها نحو الهلاك لأي سببٍ من الأسباب، لعله يعود في النهاية إلى تغير هدف ومسار هذه الثورة نحو الفساد بدلا من الاصلاح. أما قائد الثورة فقد اضطربت الرؤية أمامه، ولم يعد قادراً على اتخاذ قرار يعيد لثورته مسارها الذي يريد. وكأن الشاعر يعلن أنه لم يأت بعد القائد الذي يقود حركة الاصلاح العظيمة التي يريدها الشعب ويتمناها.

ولذلك فمعاناة الخوف من العودة إلى الضياع مرة أخرى تسيطر على هذه الثورة. وهنا يستلهم الشاعر حكمة نوح في الوصول بسفينته إلى بر الأمان أثناء الطوفان الذي عم الأرض ويعكس من خلالها مدلولات الموقف المعاصر حيث ينتظر الشعب المخلص الذي تكون له بصيرة تقترب من حكمة نوح لانقاذه من محنته. كما قد يعني هذا من جهة أخرى أن الشعب يحتاج إلى معجزة حتى يتخلص مما يعاني منه. وقد تميزت دلالات البعد الرمزي أو المستوى الثاني لمحاور الرمز في هذه القصيدة بقربها من المباشرة في التناول خاصة في المحور الثالث الخاص بشخصية نوح عليه السلام الذي وجه إليه الشاعر نداءاته المتكررة لإنقاذ الموقف. وعنوان القصيدة يؤكد أيضاً هذه المباشرة في توظيف الرمز، لأن الشاعر استخدم هنا شخصية نوح بنفس دلالاته التراثية.

والذي لا شك فيه أن إعطاء البعد الرمزي قدراً من الفنية وعدم المباشرة يتطلب مرحلة حتى يحسن الشاعر توظيفه داخل القصيدة. وربما كان هذا هو سر قلة التجارب الرمزية التي تصور البحر في شعر الخليج والشاعر الخليجي في هذه الناحية قريب من روح الشعر العربي، حيث نجد أن الشعر العربي الحديث والمعاصر بصفة عامة لا يميل كثيراً إلى التعبير الرمزي.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

أهمية الصورة الشعرية

« الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني »[1].

وهناك جانبان رئيسيان يكونان الصورة الشعرية، الجانب الأول هو الشكل الذي تتخذه الصور داخل القصيدة مثل: التشبيه والاستعارة، وبعض الصور الحقيقية، والثاني هو جانب التجربة الشعرية أو الفكرة التي يريد الشاعر إبرازها عن طريق هذه الصور. وتتكون الصور الجيدة من مدى الاندماج الذي يصل إليه هذان الجانبان. ومن هنا تتضح أهمية الصورة الشعرية فالصورة هي « الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام... وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية »[2].

وإذا كانت القصائد الخاصة بالبحر قد درس جزء منها في الفصل السابق (الموقف من البحر)، وهو جانب المضامين والمعاني التي شكلها الشاعر من خلال صورة البحر، فإن جوانب فنية أخرى لهذه التجربة ستكشف عنها دراسة الصورة

---

(١) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٤٣٥.

(٢) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ط. دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة، ١٩٧٤ ص ٤٦٤.

الفنية في هذا الفصل. ومن هنا تتحدد أهمية أخرى للصورة الفنية ودراستها، تلك الأهمية التي « تتمثل في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به. هناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيراً مميزاً وخصوصية لافتة، وذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، إنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء. وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، وذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى بدونها »[1].

وهكذا فإن المعاني التي طرحها الموقف من البحر في الفصل السابق سوف تأتي الصورة الفنية في هذا الفصل لتحتوي تلك المعاني، وتمنحها التأثير المميز الذي يشعر به المتلقي، والذي يأتي عن طريق الانتباه واليقظة إلى إشارات فرعية توصلنا إلى المعنى المراد. وهذه الإشارات الفرعية تشير إلى جانب آخر يوضح الجوانب السابقة من الصورة الفنية، وهو الذي تحدث عنه دي. لويس بقوله: « الصورة انسحاب عن الحقيقة من أجل التفاعل الأفضل معها. ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة »[2]. ولهذا كان من الضروري أن تكون القصائد المتناولة في الدراسة ذات موضوع واحد، « فالشاعر لا يستطيع أن يتسلم حقيقة صوره الشعرية كاملة وحقيقة الصور التي تخطر بباله إلا بعد أن تتشكل في قصيدة، وموضوع القصيدة هو الدعامة التي تستند إليها فكرة القصيدة »[3]. والنصوص التي سوف نعتمد عليها في دراسة الصورة الشعرية هي القصائد الخاصة بقضية الغوص، لذلك

---

(١) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٣٩٨.

(٢) سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. ط. وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ١٩٨٢ ص ١١٤.

(٣) سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية ص ١٢٥.

فإن الاختيار سيكون من القصائد التي شكل ماضي الغوص محوراً كبيراً فيها سواء تشكلت من المنظر الطبيعي، أم من السفينة والشراع أم من سور المدينة، أم من الغواص وعالمه، وعلى هذا فإن قضية الغوص هي الدعامة التي تستند عليها القصائد المختارة لدراسة الصورة الشعرية.

ونظراً لأن الشعر - محور الدراسة - يشمل نمطين من أنماط التعبير، هما: العمودي والحر، فإن الدراسة سوف تشملها معاً باختيار عينة تمثل ست قصائد من الشعر العمودي، وست قصائد من الشعر الحر، ثم دراسة الصور الفنية فيها. وقد تشكلت هذه الصور في أنواع بلاغية هي: التشبيه والاستعارة، والصور المركبة من أكثر من شكل واحد من أشكال الصورة الفنية، والصور الدرامية الجديدة...، وسوف تبين الدراسة - التي ستقوم على تحليل نماذج من هذه الصور - أي الأنواع يكثر استخدامها في كلا النوعين من الشعر مع تحليل طبيعة هذه الأنواع ومصادرها ووظيفتها، لنرى مدى تقارب أو اختلاف النوعين من الشعر في التعامل مع الصورة.

والقصائد المختارة للدراسة من الشعر العمودي هي:

١) محمد الفايز، قصيدة: «من بلاد الهولو»، ديوان: النور من الداخل (ص ٥ - ٢٠).

٢) محمد الفايز: قصيدة: «التنور الكبير»، ديوان: النور من الداخل (ص ٩٩ - ١٠١).

٣) محمد الفايز، قصيدة: «وقفة على السور»، ديوان: الطين والشمس (ص ٩٤ - ٩٨).

٤) أحمد محمد الخليفة، قصيدة: «بلد الشراع»، ديوان: بقايا الغدران (ص ٩٠ - ٩٢).

٥) أحمد محمد الخليفة، قصيدة: «الشراع المتمرد»، ديوان: بقايا الغدران (ص ١١٥ - ١١٩).

٦) أحمد محمد الخليفة، قصيدة: «جزائر اللؤلؤ»، ديوان: القمر والنخيل من المجموعة الكاملة للشاعر (ص ٥٦).

والقصائد المختارة للدراسة من الشعر الحر هي:

١) علي عبدالله خليفة، قصيدة: «من أوال الشط أحكي»، ديوان أنين الصواري (ص ٨٠ - ٨٩).

٢) علي عبدالله خليفة، قصيدة: «صدى الأشواق»، ديوان: أنين الصواري (ص ٤٧ - ٥٨).

٣) علي عبدالله خليفة، قصيدة: «زغب الطيور الجارحة»، ديوان: أنين الصواري (ص ٥٩ - ٦٨).

٤) محمد الفايز، قصيدة: «المذكرة الأولى من مذكرات بحار»، ديوان: النور من الداخل (ص ١٢٥ - ١٣٢).

٥) محمد الفايز، قصيدة: «المذكرة السابعة من مذكرات بحار»، ديوان: النور من الداخل (ص ١٦٩ - ١٧٥).

٦) محمد الفايز، قصيدة: «المذكرة الحادية عشرة من مذكرات بحار» «اللؤلؤة» ديوان: النور من الداخل (ص ١٩٥ - ٢٠٠).

الصور القائمة على التشبيه

تقتصر الدراسة في هذا الجزء على التشبيهات المفردة التي ترد منفصلة في القصائد، أما التشبيهات المتصلة اتصالا تاما بالاستعارة او بالصور الحقيقية فستكون في الجزء الخاص بالصور المركبة.

يعرّف ابن رشيق القيرواني التشبيه بقوله: «التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة»[1]. أو هو: «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة»[2].

وسوف نلاحظ في البداية أن رؤية الشاعر لماضي الغوص في قصائد الشعر العمودي تختلف ـ في الغالب ـ عنها في قصائد الشعر الحر، وقد ساعد هذا في تحديد مصادر التشبيه وطبيعته ووظيفته لدى كل منها. فحين نأتي لكي نبين أثر اختلاف زاوية الرؤية بين الشكلين **من حيث مصادر التشبيه** نجد هذا الأثر واضحاً. **فمن جزئيات وظواهر الطبيعة** تنتقي تشبيهات قصائد الشعر العمودي عناصر مثل: الواحة «كثبان رمل الوطن واحة معطار»[3]، والأقمار «السفائن كأنها الأقمار»[4]، والنجم «سرج الصواري كأنها نجم تكسر»[5]، والنهار «عينا الغواص في قاع البحر

---

(١) الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط. المكتبة التجارية، القاهرة، الثالثة ١٩٦٣ جـ١ ص٢٨٦.

(٢) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية ص٢٠٨.

(٣) محمد الفايز: النور من الداخل ص٥.

(٤) محمد الفايز: المصدر السابق ص٥.

(٥، ٦) محمد الفايز: المصدر نفسه ص٦.

المظلم نهار»[6]، والأنوار «عظام البحارة في قاع البحر كما الأنوار»[1]، والأمطار «عطاء دماء البحارة على الرمال كأنها الأمطار»[2]، والهلال «السور كالهلال في إحاطته بالمدينة»[3]، واللؤلؤ «الموج لؤلؤ متناثر»[4]... وهذه المصادر في أغلبها مصادر مادية محسوسة تشير في جزء كبير منها إلى معاني الجمال والقوة والهداية والعطاء.

أما تشبيهات قصائد الشعر الحر فتنتقي مصادرها من الطبيعة عناصر مثل: أمواج بلا شط «حديد القيد للغواص أمواج بلا شط»[5]، والسراب «هموم الليل قديس يرى الفجر الجديد مثلما يبدو السراب»[6]، ودوي الرعد «أصوات البحارة فوق السفينة حين يبحرون كدوي رعد فوق مقبرة بعيدة»[7]، وغابات مخيفة «البحار غابات مخيفة للنجم والأقمار»[8]، وبراعم أوراقها يبست عليها «حنين البحارة مثل البراعم أوراقها يبست عليها»[9]... وهي عناصر تشير في مجملها إلى حقائق معنوية مثل المعاناة والألم. «فالطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تريه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً»[10]. وإذا كانت زاوية الرؤية في

---

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص٧.

(٢) محمد الفايز: المصدر السابق ص٩.

(٣) محمد الفايز: الطين والشمس ص٩٥.

(٤) أحمد محمد الخليفة: القمر والنخيل، المجموعة الكاملة للشاعر ص٥٦.

(٥) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص٨٥.

(٦) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق ص٨٦.

(٧) محمد الفايز: النور من الداخل ص١٦٩.

(٨) محمد الفايز: المصدر السابق ص١٧١.

(٩) محمد الفايز: المصدر نفسه ص١٧٣.

(١٠) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري. ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ ص٣٣.

قصائد الشعر العمودي تعبر عن إعجاب وفخر بماضي الغوص في الخليج باعتباره علاقة قوة وانتصار بين الإنسان وتحديات الطبيعة من حوله، وفي قصائد الشعر الحر تُبرز تلك الرؤية معاناة البحار وأمله المتواصل في سبيل الحصول على الرزق، فإن هذا الاختلاف هو الذي أدى إلى اختلاف مصادر التشبيه التي انتقاها الشاعر من الطبيعة. والشاعر بهذا الانتقاء قد أثبت أن الصورة «انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار»[1]. ونجد رؤية الشاعر أيضاً قد حددت انتقاءه المصادر الأخرى للتشبيه، **فمن الواقع** تنتقي تشبيهات قصائد الشعر العمودي عناصر مثل: المجامر «القلاع على الضفاف كأنها مجامر»، والمنار «يد الغواص تحت سرى الشراع منار»[2]، والسنابل والجرار «البحارة الساخرون من الجفاف كأنهم فوق الرمال سنابل وجرار»[4]، والتنور الكبير «الأرض في تلظيها كتنور كبير»[5]، والكنز النادر «الغواص كنز نادر»[6].. بينما تشبيهات قصائد الشعر الحر تختار عناصر مثل: سكين عذاب «حديد القيد للغواص سكين عذاب»[7] وصرير أبواب القلاع ورنين أجراس عتيقة «أصوات البحارة فوق السفينة حين يبحرون كصرير أبواب القلاع في الفجر.. وكرنين أجراس عتيقة»[8]، ومهد طفل من حجار وقبر بلا لحد «البحار مهد طفل من حجار وقبر بلا لحد»[9] ومقبرة كبيرة «البحار مقبرة كبيرة أمواتها يتحركون»[10].

---

(١) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري ص ٣٣.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٣.
(٣) محمد الفايز: المصدر السابق ص ٦.
(٤) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ٩.
(٥) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ١٠١.
(٦) أحمد محمد الخليفة: القمر والنخيل من المجموعة الكاملة للشاعر ص ٥٦.
(٧) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٨٥.
(٨) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٦٩.
(٩، ١٠) محمد الفايز: المصدر السابق ص ١٧١.

وبالاضافة إلى مصادر الطبيعة والواقع **يأتي التاريخ مصدراً ثالثاً من مصادر التشبيه**، وتنفرد قصائد الشعر الحر باختيار مدينتي «سدوم» و«روما» القديمتين لتشبه سفينة الغوص بهما[1]، وهي بهذا تؤكد رؤية الشاعر التي أشرنا إليها سابقاً، والتي وجهته في اختيار مصادر صوره «وسدوم» من مدائن قوم لوط التي نزل بها العذاب. يقول ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان: «سدوم مدينة من مدائن قوم لوط كان قاضيها يقال له سدوم، وكان يضرب به المثل فيقال: أجور من قاضي سدوم»، وقال الشاعر:

كذلك قوم لوط حين أضحوا   كعصف في سدومهم رميم[2]

وروما هي المدينة التي اتهم نيرون كلاوديوس بحرقها عام (٦٤ ق.م).

هذا في حين يقوم **المصدر الديني** في تشبيهات قصائد الشعر العمودي بتأكيد جانب النقاء والتضحية والعطاء لرجال الغوص قديما ولأرض الخليج حديثا. ومن عناصر هذا المصدر: الملائك الأبرار «البحارة فوق العباب كأنهم ملائك أبرار»[3] والجنة المخبوءة «البترول في باطن الأرض كأنه جنة مخبوءة»[4] وهناك مصدر آخر للتشبيه وهو: **الأدب العربي القديم**، حيث نجد الشاعر يشبه سفن الغوص المتعطلة بالديار، أو ببيت تقادم عهده[5].

ومن مصادر التشبيه أيضاً **التراث الشعبي** متمثلاً في شخصية «السندباد» «الغواص سندباد»[6] **والرحلات التجارية مع الهند وساحل افريقيا** متمثلة في تشبيه أجاج البحر بالسكر والبهار[7].

---

(١) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ١٧٢.
(٢) ياقوت الحموي: معجم البلدان. ط. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧ جـ ٣ ص ٢٠.
(٣) محمد الفايز: النور من الداخل ص ٨.
(٤) محمد الفايز: المصدر السابق ص ١٨.
(٥) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ١٤، ١٩.
(٦) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ١٧١.
(٧) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ٥.

ومن هنا نتبين أن رؤية الشاعر هي التي تحدد المصدر لتشكيل الصورة في شعره ـ ومن بينها التشبيه ـ وهي رؤية تدل على حب وولاء للوطن، تشكلت في قصائد الشعر العمودي في صورة فخر وإعجاب بماضي الغوص في الخليج وفي قصائد الشعر الحر في رصد مسببات ذلك الإعجاب في انتصار الغواص على صور المعاناة في سبيل الحصول على الرزق. وهناك حقيقة أدبية عبر عنها بعض النقاد بقوله: « إن حب الشيء يدفعنا إلى التشبيه »[١].

وحين ننتقل إلى **طبيعة التشبيه** نلاحظ عدة ظواهر منها:

ـ كثرة عدد التشبيهات في قصائد الشعر العمودي عنها في قصائد الشعر الحر، فبينما كان عدد الجمل التي ورد فيها التشبيه منفرداً في الشعر العمودي اثنين وأربعين تشبيهاً، كان العدد في الشعر الحر تسعة عشر تشبيهاً ولعل هذا يشير إلى أن الشكل الجديد للقصيدة الحديثة يميل إلى بناء أكثر تماسكاً في تشكيل صوره، فنجد أن اقتران التشبيه بالاستعارة وبالصور الحقيقة الموحية أكثر وروداً في قصائد الشعر الحر المختارة للدراسة.

أما من حيث خصائص التشبيه فإن **من أهمها علاقة المقارنة التي تجمع بين طرفي التشبيه**. وفي التشبيهات السابقة نجد علاقة المقارنة هذه واضحة. فحين يشبه الشاعر سفن الغوص المنتشرة وسط البحر بالأقمار، وسرج الصواري بالنجم المتكسر والشرار، وضياء سرج الصواري بالمدينة التي هبطت بالخليج... فإنه يستحضر إلى الأذهان تقابل الصورتين معا تقابلا يقرن المشبه بالمشبه به، فالتشبيهات الثلاثة تصف صورة سفن الغوص في البحر أثناء الليل، يقول الشاعر:

يا ساحلَ الفيروز حيث سفينُهُ ... ملءَ البحار كأنَّها الأقمارُ[٢]

(١) سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية ص ١٠٢.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل ص ٥.

والتشبيه في: « السفن تشبه الأقمار »، هذا الوصف للسفن يستدعي وجه المقارنة بينهما. فالأقمار تتميز بالجمال وبشدة البياض وبالضياء المنتشر وبالعطاء الممتد والمتجدد... هذه الصفات وغيرها للأقمار استدعت للذهن مقارنة مدى تحققها في سفن الغوص، وذلك الاستدعاء ما كان ليتحقق لولا اقتران الطرفين معا في جملة تشبيهية واحدة. ولذلك فإن إيحاءات الصورة التشبيهية ـ وهي هنا تتمثل في الجمال والعطاء ـ هي التي عقدت علاقة المقارنة بين طرفي التشبيه: السفن والأقمار، واستطاع الشاعر أن يصل بنا من خلالها إلى دقائق الموقف الذي يريد (موقف الفخر والاعجاب).

كما نجد نفس الثراء في هذا التشبيه:

سرجُ الصواري في العباب كأنها ... نجمٌ تكسَّرَ فوقها وشرارُ[١]

فإن إيحاءات التشابه بين النجم المتكسر والشرار وسرج الصواري عقدت علاقة المقارنة بينهما والتي تمثلت في الضياء المتوهج والمتردد بقوة في صورتي سرج الصواري والنجم، والذي يحمل أيضاً الهداية والخير والعطاء. وفي الصورة التشبيهية التي تليها تتضح إيحاءات قريبة منها في تشبيه ضياء سرج الصواري بالمدينة التي هبطت في الخليج أو بعالم من نور:

ضاءَ الخليجُ بها كأن مدينةً ... هبطَتْ به أو عالمٌ نوّارُ[٢]

فإن الذهن يستدعي طرفي التشبيه: صورة السفن المنتشرة بكثرة على سطح البحر بصواريها المضيئة وكأن مدينة بأنوارها المتلألئة قد انتقلت إلى وسط الخليج. ويأتي وجه المقارنة ليوحي لنا أن الحياة في زمن الغوص قد انتقلت بدورها من الساحل الى وسط البحر، وهو انتقال يتميز بالخير والنور والعطاء.

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص ٦.
(٢) محمد الفايز: المصدر السابق ص ٦.

وفي تشبيهات الشعر الحر نجد علاقة المقارنة واضحة أيضاً، فحين يقول الشاعر:

« وحديد القيْد أمواجٌ بلا شط
وسكينُ عذابْ » [١]

فإن وجه المقارنة بين طرفي التشبيه: - صورة القيد (قيد الدين)، وصورة الموج المتلاطم الذي لا يكاد يصل إلى ضفاف يوحي بمدى ألم هذا القيد. فالموج في دورة لا نهاية لها من الحركة والاضطراب وعدم الاستقرار، وكذلك هو قيد الدين الذي يقع على الغواص، دين متواصل لا يستطيع الفكاك منه يستلزم معه شقاء متصلا يعاني منه الغواص في البحر والبر. وتمتد بنا علاقة المقارنة في تشبيهات الشعر الحر لتوحي بأبعاد الرؤية التي يريد الشاعر إبرازها في القصائد وهي: صورة الألم والمعاناة، ونجدها في تشبيه مثل:

« ... والسفينة
وسْطَ العباب
« كسدوم » أو « روما » التي شب الحريق
فيها ليطربَ ذلكَ المجنونُ... » [٢]

فطرفا التشبيه هما: سفينة الغوص وسط العباب ومدينة سدوم التي وقع عليها العذاب المهلك أو روما المحترقة. وحين نقيم علاقة المقارنة بين صورتي السفينة والمدينتين تتضح أمامنا زوايا رؤية مميزة للشاعر. فمن خلال صورة مدينة سدوم نرى سفينة الغوص وسط البحر مدينة تعاني ألم هلاك محقق لا بد أن يقع بها، والبحارة في داخلها لا يستطيعون تجنب هذا الهلاك مهما أوتوا من قوة وعزيمة. ومن خلال صورة مدينة روما المحترقة نرى معاناة العمل في سفينة الغوص قد تحولت إلى حريق مشتعل

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٨٥ - ٨٦.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٧٢.

امتد إلى كل زاوية في السفينة، والبحارة في عملهم المضني كأنهم يحاولون الخلاص من هذا الشقاء، ولكن المعاناة متصلة. وكان التميز في هذا التشبيه - والذي أبرزته علاقة المقارنة - في تقصيه زوايا المعاناة على ظهر سفينة الغوص، وإكسابها إيحاء الألم العميق في صورة الهلاك الذي يحاصر السفينة ومن عليها.

وهكذا فان علاقة المقارنة بين طرفي التشبيه اتضحت في تشبيهات كلا النوعين من الشعر، وساعدت على إبراز رؤية الشاعر وإكسابها الأبعاد التي يريد سواء أكانت رؤية حب وإعجاب لماضي الغوص كما في الشعر العمودي، أم تجسيداً لألم المعاناة كما هي في الشعر الحر، بل لقد تحولت هذه العلاقة (علاقة المقارنة) إلى درجة الاتحاد بين طرفي التشبيه في كثير من التشبيهات السابقة، والشاعر يريد من خلال تشبيهاته الوصول إلى درجة الاتحاد بين عنصري التشبيه، وهذا ما يعطي الصورة قوة أكثر ودلالة أعمق.

أما الخاصية الثانية لطرفي التشبيه وهي: « **المشابهة الحسية** » فواضحة في هذه التشبيهات، إلا أن المدركات الحسية البصرية أكثر وضوحاً من المدركات الحسية الأخرى في كلا النوعين من الشعر، فمن أمثلة التشبيهات التي حوت هذه الخاصية - وهي المدركات الحسية البصرية - في القصائد المشار إليها في الشعر العمودي:

- كثبانُ رملكَ واحةٌ معطارُ   وأجاجُ بحركَ سكَّرٌ وبَهارُ [١]
- يا ساحلَ الفيروز حيث سفينةُ   ملء البحار كأنها الأقمارُ [٢]
- سرْجَ الصواري في العباب كأنها   نجمٌ تكسَّر فوقها وشرارُ [٣]
- للآن ما برحت عظام رفاقه   في القاع مشرقة كما الأنوار [٤]

(١) محمد الفايز: النور من الداخل ص ٥.
(٢) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٥.
(٣) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ٦.
(٤) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ٨.

- وكـأنما تلـك القلاع مجامـرٌ   العطـر مـلءُ فتيلهـا والنـار (١)
- سُفُن المغاص عن القلوع تعطّلت   وكـأنها فـوق الضفـاف ديـار (٢)
- سرى والدجى كالموج ينصب فوقه   ومن تحته الآفات سدت له الطرقا (٣)
- لم أزلْ أذكـر الليـالي اللـواتي   كنتَ فيهـا محلقـاً كـالهلال (٤)
- ويرفُّ كالـرؤيـا شراعٌ سـابحٌ   هو كالفراشة فوق مرج أخضر (٥)
- في الصيف تسبح في الضياء ضفافُها   والموج فيهـا لـؤلـؤ متنـاثـرُ (٦)

ونجد أن المدركات البصرية في هذه التشبيهات تقوم بتأكيد فخر الشاعر بماضي الغوص، وإبراز جمال جزئيات المنظر الطبيعي، فالسفائن أقمار، وعظام البحارة أنوار، والقلاع مجامر، والسور هلال، والشراع فراشة، والموج لؤلؤ متناثر... وكأن المدركات البصرية أكثر قدرة على تقريب الصورة إلى الأذهان وبالتالي تأكيد موقف الشاعر الذي يرصده من خلالها. والمدركات البصرية في تشبيهات قصائد الشعر الحر جاءت أيضاً لتبرز موقف الشاعر في رصده قسوة المعاناة لدى البحار، ومن أمثلتها قول محمد الفايز على لسان الغواص:

- « يا أرض...
من أمس أمس ولم تزالي مثل ماخضة بهامات الجنين » (٧).

- « .. والبحار
مهد العجائب. مهد طفل من حجار
قبر بلا لحد..

(١) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ١٣.
(٢) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٤.
(٣) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٠٠.
(٤) محمد الفايز: الطين والشمس. ص ٩٥.
(٥) أحمد الخليفة: بقايا الغدران ص ٩٢.
(٦) أحمد الخليفة: القمر والنخيل. ص ٥٦.
(٧) محمد الفايز: النور من الداخل ص ١٣٠.

....
... غابات مخيفةْ
للنجم والأقمار..» (١)
- « ... والسفينةْ
وسط العباب
« كسدوم » أو « روما » التي شب الحريق
فيها ليطرب ذلك المجنون » (٢).

إلا أن الشعر الحر ينفرد باعتماده الواضح على المدركات الحسية السمعية إلى جانب البصرية، وذلك في تشبيهات مثل:

- كصرير أبواب القلاع
في الفجرِ، كالآهات في ظلمات قاع
كدويِّ رعد فوق مقبرة بعيدةْ
كرنين أجراس عتيقةْ
أصواتنا فوق السفينة حين نبحر » (٣).

- « ... والنهام
كغراب حارات قديمةْ
يشدو بألحان حزينةْ » (٤).

- « ... صوت النّهام
قيثارةٌ بحريةٌ ألواحها الثكلى عظام
من صدر مسلول..» (٥)

(١) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٧١.
(٢) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٧٢.
(٣) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٦٩.
(٤) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٦٩.
(٥) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٧٠.

فالمدركات السمعية اتخذها التشبيه في هذه النماذج طرفا يبرز صورة أخرى لمعاناة البحار وجدها الشاعر في أغاني البحر، فأصوات البحارة لحظة إقلاع السفينة كصرير أبواب القلاع وكالآهات في ظلمات قاع... وصوت النهام قيثارة بحرية ألواحها الثكلى عظام من صدر مسلول، وقد استطاعت أن تجسد بقوة قسوة الألم المنبعث من ذلك الغناء.

وفي تشبيه الحسي بالمعنوي أو العكس فإننا نجد الشعر العمودي أكثر اعتماداً على المدركات الحسية لطرفي التشبيه معاً، في حين أن الشعر الحر كان أكثر قدرة على التعامل مع المدركات المعنوية إلى جانب المدركات الحسية، فيشبه المعنوي بالحسي أو الحسي بالمعنوي، وذلك ليبرز بقوة ألم المعاناة التي تقع على البحار. فمن أمثلة تشبيهه المعنوي بالحسي قول الشاعر: «وحديد القيد أمواج بلا شط وسكين عذاب»(١) فحديد القيد (وهو قيد الدين) مدرك معنوي شبهه الشاعر بالأمواج بلا شط وسكين العذاب وهي مدركات حسية. كذلك في تشبيهات مثل:

- وهموم الليل قديس يرى الفجر الجديد
مثلما يبدو السراب»(٢)
- «... وفي الصدور
مات التشببُ والحنين
مثل البراعم
أوراقها يبسَتْ عليها..»(٣).
- «ذهب الغراب ولن يعود
إلا غرابي عاد كالمطرود في وضح النهار
كرسالة سوداء يعلوها الغبار»(٤).

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٨٥ – ٨٦.
(٢) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٨٦.
(٣) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٧٣.
(٤) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٧٥.

فيشبه الشاعر هموم الليل (وهي مدرك معنوي) بالقديس الذي يرى الفجر الجديد مثلما يبدو السراب (وهو مدرك حسي). كذلك حنين البحارة (مدرك معنوي) يشبهه الشاعر بالبراعم أوراقها يبست عليها (وهي مدرك حسي). وتشبيه الغراب «وهو هنا الشؤم» (مدرك معنوي) بالمطرود وبرسالة سوداء يعلوها الغبار (وهي مدركات حسية). وفي هذه التشبيهات استطاع الشاعر أن يجسد آلام البحار المعنوية: معاناة الدين، وهموم الليل، والحنين، والشؤم وذلك باستغلاله مدركات حسية ساعدت بدورها على إبراز تلك الآلام. فالمدركات الحسية ما زالت أكثر قدرة على الإيحاء بأبعاد الصورة التشبيهية وذلك لقربها من التصور الذهني للشاعر والمتلقي معاً.

ونجد أيضاً أن علاقة التقارب واضحة بين طرفي التشبيه سواء في التشبيهات التي اعتمدت على المدركات الحسية فقط، أم التي مزجت بين الحسي والمعنوي. إلا أن التقارب أكثر وضوحا في تشبيه الحسي بالحسي، وذلك لقرب المدركات الحسية من التصور الذهني. فحين يشبه الشاعر سور المدينة بالهلال، أو الشراع بالفراشة، أو البحار بالغابات... فإن الذهن يستدعي صورة التقارب بين طرفي التشبيه بدرجة أكبر لحضور طرفي التشبيه في الذهن سابقاً. أما حين يشبه الشاعر حنين البحارة ببراعم أوراقها يبست عليها، فإن الذهن يستدعي اولا تجسيد ذلك الحنين في صورة مدرك حسي ليقرب من صورة البراعم – التي تحمل الخصوبة والنماء – ثم ليحدث بعد ذلك وجه الشبه بينهما. فحنين البحارة إلى الأهل والأمان والاستقرار متصل ودائم، ومن طول امتداده وقسوته كأنه براعم تنتظر التفتح والنماء إلا أن انتظارها يطول حتى أن أوراقها يبست عليها دون أن تثمر. فالشاعر استطاع أن يحدث الائتلاف والتقارب بين طرفي التشبيه: المعنوي والحسي كما كان بين الأطراف الحسية. إلا أن التقارب بين المعنوي والحسي حدث بعد درجتين من التصور، وبذلك يكون تشبيه الحسي بالحسي، على درجة أكبر من التقارب وبالتالي الوضوح. ومن جانب آخر فإن التباين في علاقة التقارب بين المدركات الحسية والمعنوية في تشبيهات الشعر الحر قد ساعد بدوره على إبراز عمق الموقف للبحار والشاعر معا، ألم المعاناة لدى البحار وتعاطف

من قبل الشاعر مع ذلك الالم. فالجهد الذي يبذله الذهن في تصور طرفي الصورة في تشبيه المعنوي بالحسي أدى إلى تعميق أثر الصورة لدى المتلقي وبالتالي أثر مضمونها أو الموقف الذي ترسمه، وهذا يعد من أهم الوظائف الفنية للصورة داخل القصيدة.

هذه الفكرة - وهي ما يحويه إيقاع الائتلاف بين المختلفات من إعجاب وتأثير - أشار اليها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» بقوله: «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[1]. ذلك أن «المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب. وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر، فإنه من المنطقي أن تثير دهشة القارىء واستغرابه. فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف بالتالي...»[2] وفي حين توقف عبدالقاهر في هذه الفكرة عند حدود الدهشة والإعجاب والاستطراف استخلص النقد الحديث منها نتائج أخرى مؤداها «أن التشبيه بهذا الفهم يصبح محصلة خبرة جديدة انتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتهم، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله ويصبح التشبيه الجيد - بهذا الفهم - موصلا لنوع جديد من الخبرة تعمق - بتآزرها مع غيرها داخل القصيدة - وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكاً أفضل»[3].

تتبع هذه التشبيهات كذلك بعض التشبيهات المميزة التي استطاعت المدركات الحسية والمعنوية لطرفي التشبيه فيها أن توحي بصورة حركية، من أمثلتها في الشعر العمودي:

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - تصحيح: الشيخ محمد عبده، ومحمد رشيد رضا. ط. دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١ ص١٠٩.

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية. ص ٢٢٩.

(٣) جابر عصفور: المصدر السابق. ص ٢٣١.

كأن الصواري في العباب ضراعة ... لاشجار أرض مثله لم تجد رزقا[1]

فالشاعر يبدو وكأنه يشبه حسيا بمعنوي، صواري السفن بالضراعة، إلا أن الطرف المعنوي يوحي بصورة حسية وهي: صورة الأيدي الممتدة بالدعاء إلى السماء. فالصورة في هذا التشبيه مزجت المدركات الحسية بالمعنوية، ومن خلال هذا المزج برزت حركة انتقال أشجار الأرض العطشى وتحولها إلى صوار للسفن تبحث عن رزقها وسط البحر كما فعل الانسان باتجاهه إلى العمل في البحر بسبب جفاف الأرض. وهي صورة مميزة للشاعر الخليجي.

ومن التشبيهات الحركية أيضاً تشبيه انسياب البحارة في الأعماق بانسياب الحيتان في قول الشاعر:

وينسابون في الأعماق دوما ... كما تنساب حيتان البحار[2]

فالبحار كالحوت في انسيابه القوي في أعماق البحر. حركة الانسياب هذه مدت التشبيه بإيحاءات أوسع للصورة لدى المتلقي من مجرد تشبيه الغواص أو البحار بالحوت فقط، لأن المشهد الحركي ما زال أكثر تجسيداً وتقريباً لأبعاد الصورة.

ومن أمثلة هذه التشبيهات الحركية في الشعر الحر صورة:

«والمجاديف الطويلة

تحت الضلوع الناتئاتْ

تحت البطون الخاوياتْ

رفساتُ عفريت تخبط»[3].

شبه الشاعر حركة المجاديف برفسات عفريت تخبط. والحركة في هذا التشبيه ما

---

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٠٠.

(٢) أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ١١٨.

(٣) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٧٠ - ١٧١.

كانت لتبرز بهذه الصورة المؤثرة لولا التفصيل الذي أحدثه الشاعر في صورة المشبه فالمجاديف الطويلة وهي تتحرك بقوة بواسطة أيدي رجال تبدو على أجسامهم مظاهر الشقاء من العمل المضني على سفينة الغوص في الضلوع الناتئة والبطون الخاوية، تبدو هذه المجاديف، وكأنها رفسات عفريت تخبط.

ونجد هذه الحركة في التشبيه أيضاً في الصورة التالية:

« والبحار ....

....

... مقبرة كبيرة

أمواتها يتحركون »[1]

والتفصيل الحركي هنا أتى في صورة المشبه به وهي المقبرة الكبيرة التي تتميز بأن أمواتها يتحركون. هذا التفصيل في صورة المقبرة والأموات أوحى بأبعاد الخوف من ترقب المجهول الذي يطغى على البحارة أثناء رحلتهم الممتدة داخل البحر ذلك الشعور الذي انتقل بدوره إلى الشاعر فجسده في هذه الصورة المؤثرة.

وبذلك استطاعت الحركة في هذين التشبيهين أن توحي بأبعاد المعاناة الجسدية والنفسية للبحار، وأن تبرز بدورها صوراً تشبيهية مميزة. وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى التشبيهات الحركية بقوله: « اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات »[2] وهناك خاصية تحدث عنها السيد « مدلتون » في مقالته عن الاستعارة بقوله: « إن ما نطلبه بصورة رئيسية هو أن التشبيه يجب أن يكون تشبيهاً صادقاً ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل ضعيف من قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف »[3] ونجد هذه الخاصية واضحة في

---

(١) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٧١.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص ١٥٧.

(٣) دي لويس: الصورة الشعرية. ص ٢٧.

التشبيهات التي تميزت بالحركة في داخلها، وبمزج الحسي بالمعنوي في طرفي التشبيه فيها، كما في تشبيه الصواري في العباب بضراعة أشجار الأرض. هذا التشبيه اكتسب تأثير الاكتشاف للملاحظة الدقيقة التي أبرزها الشاعر بين طرفي الصورة فيها: صواري السفن الممتدة للسماء وضراعة أشجار الأرض العطشى، ولطول تأملنا في هذين الطرفين اكتسبا بدورهما تأثير الاكتشاف بالنسبة إلينا. كذلك في تشبيه البحار بالمقبرة الكبيرة أمواتها يتحركون. فتأثير الاكتشاف حدث في هذا التشبيه للمدى الواسع الذي أبرزته صورة الخوف والترقب لمنظر البحارة بسفينتهم وسط أهوال البحر. فساعدت الدقة في التشبيه على إحداث تأثير الاكتشاف المميز.

ونجد هذه الخاصية أيضاً واضحة في تشبيهات أخرى إضافة إلى هذه التشبيهات، من بينها: تشبيه رمل الأرض بجسوم قبيل البعث في نارها تشقى، في قول الشاعر:

تلظّتْ كتنورٍ كبيرٍ فرملُها جسومٌ قبيلَ البعثِ في نارها تشقى[1]

وتأثير الاكتشاف الذي اكتسبه التشبيه في هذا البيت جاء من العلاقة المميزة والدقيقة بين رمل الأرض التي أحرقتها حرارة الشمس في الخارج وحرارة البترول في الباطن فبدت كأنها جسوم تتعذب بنار شديدة قبل أن تبعث. هذه العلاقة لم تكن لتلاحظ من قبلنا أو أنها لوحظت بشكل ضعيف، وبذلك اكتسبت تأثير الاكتشاف الذي يميز التشبيهات المبتكرة والجديدة.

وحين نأتي إلى **وظيفة التشبيهات** التي وردت في القصائد، نرى أنها جاءت لتبرز وتؤكد موقف الشاعر سواء أكان موقف حب وإعجاب بماضي الغوص، أو كان رسماً لمعاناة ذلك الجيل. ومن خلال تلازم هذين الموقفين تتضح أهم وظائف التشبيه عند أصحاب الشعر الحر والعمودي فيما يلي:

١) إبراز جمال جزئيات المعنى الذي يعبر عنه الشاعر، وذلك في تشبيهات مثل:

---

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٠١.

«كثبان الرمل واحة معطار» - «السفائن ملء البحار كأنها الأقمار» - «سرج الصواري في العباب كأنها نجم تكسر فوقها وشرار» - «السور كالهلال في إحاطته بالمدينة» - «الشراع كالفراشة فوق مرج أخضر» - «الضفاف شذى وأزاهر» - «الموج لؤلؤ متناثر»....، فالتشبيهات هنا جاءت لتظهر جمال جزئيات الطبيعة، وعناصر الواقع المادي التي كانت ذات صلة بالبحار القديم وذلك لتخدم موقف الفخر والإعجاب الذي اتخذه الشاعر من ماضي الغوص، وكأن الطبيعة وعناصر الواقع المادي تشارك الشاعر إعجابه وافتتانه بذلك الماضي ولو بصورة غير مباشرة، لأن الشاعر هو الذي رأى فيها ذلك الجمال الفريد دون غيره وجسده بواسطة التشبيه.

٢) تقريب المعنى الى المتلقي وإقناعه به. فالشاعر من خلال التشبيه في: «عظام البحارة في قاع البحر كما الأنوار»، «وعطاء دماء البحارة على الرمال كأنها الأمطار»[1] يريد أن يقرب معاني التضحية وصورها التي قام بها جيل الغوص للأجيال الجديدة لحثها على اتباع طريق الآباء والاجداد. هذا حين تنبع الصورة من موقف حب وإعجاب. ونجد التشبيه يقوم بهذه الوظيفة أيضاً - وهي تقريب المعنى - في موقف رصد الألم النفسي. فحين يريد الشاعر الإيحاء بالمدى الواسع والممتد لأطراف المعاناة النفسية للغواص يختار جزئيات من الطبيعة تتميز بالامتداد والوحشة، من هذه الجزئيات: السراب، والكهف، والغابات، ويضعها طرفا في صور تشبيهية تقوم بتلك الوظيفة مثل: «هموم الليل قديس يرى الفجر الجديد مثلما يبدو السراب»، «والأرض كهف للهموم»[2] «والبحار غابات مخيفة للنجم والأقمار»، «وحنين البحارة مثل البراعم أوراقها يبست عليها». والشاعر بهذا يكشف عن جانب خفي من جوانب التجربة المعاصرة التي يعانيها، والتي عكسها من خلال معاناة بحار الأمس، ذلك أن: «التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٩.
(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٣٠.

وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التي تزيد الواضح وضوحاً..... وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانيها، ويوضح الجوانب الخفية منها»[1].

٣) تأكيد المعنى وتقويته، ففي تشبيهات مثل: «عينا الغواص في قاع البحر المظلم نهار»[2] - «يده تحت سرى الشراع منار»[3] - «البحارة الساخرون من الجفاف كأنهم فوق الرمال سنابل وجرار»[4] - «القلاع على الضفاف كأنها مجامر العطر ملء فتيلها والنار» -... نجد أن الشاعر يوظف التشبيه ليؤكد معاني القوة والعزيمة لدى البحار القديم. ولذلك كانت المبالغة في التشبيه أحيانا عونا للشاعر على إبراز موقفه، وعونا لإبراز وظيفة التشبيه في تأكيد المعنى وتقويته. فالتشبيه في: «عينا الغواص في قاع البحر المظلم نهار» - «ويده تحت سرى الشراع منار»، قام بتأكيد إعجاب الشاعر بقوة البحار القديم ولو عن طريق المبالغة في رسم طرفي التشبيه، لأن الشاعر يود لو امتدت تلك القوة والهداية التي تميز بها البحار القديم لتتحقق لدى الأجيال الجديدة، وهنا يكون للمبالغة في التشبيه دورها الوظيفي في قيام هذه التشبيهات بوظيفتين متلازمتين لدى الشاعر والمتلقي مع، أولاهما: تأكيد موقف الحب والإعجاب من قبل الشاعر، والأخرى: محاولة تحقيق معالم الإعجاب بقوة الماضي لدى المتلقي. وتتضح هذه الوظيفة أيضاً وهي: تأكيد المعنى وتقويته في موقف تجسيد قسوة الألم في معاناة الأمس ومن أبرز التشبيهات التي حوت هذا التجسيد: «حديد القيد للغواص أمواج بلا شط وسكين عذاب» - «الأرض في جفافها مثل ماخضه بهامات الجنين» - «والمجاديف الطويلة تحت الضلوع الناتئات تحت البطون الخاويات رفسات عفريت تخبط»، «والبحار مهد طفل من حجار وقبر بلا لحد»، «والبحار مقبرة كبيرة أمواتها يتحركون»... بل إن الشاعر يحاول الإمساك ببعض صور

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية. ص ٤١٥.
(٣،٢) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٦.
(٤) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٣.

إعلان البحار لألم المعاناة الجسمية والنفسية التي يقعون تحت وطأتها من خلال غنائهم على ظهر السفينة وجعلها في تشبيهات مثل: «أصوات البحارة فوق السفينة حين يبحرون كصرير أبواب القلاع في الفجر وكالآهات في ظلمات قاع، وكدوي رعد فوق مقبرة بعيدة، وكرنين أجراس عتيقة»، «وصوت النهام قيثارة بحرية ألواحها الثكلى عظام في صدر مسلول»... لتقوم هذه التشبيهات بأداء وظيفتها في تأكيد معاني الألم والشقاء التي عانى منها رجال البحر بالأمس.

٤) إبراز عنصر المفارقة في رسم جانبي الصورة، ومن التشبيهات التي اتضحت فيها هذه الوظيفة قول: «محمد الفايز»:

هل الغادة الحسناء جست عقودها   وهل عرفت من زين الصدر والعنقا

فليست حليا ما ارتدته وإنما   محاجر غواص وبحارة غرقى [(١)]

فهذا التشبيه يرسم صورة المفارقة بين أوجه الشقاء الذي يواجهه الغواص في سبيل استخراج اللؤلؤ، وتنعم الطبقات المترفة بهذا اللؤلؤ. وجاء أسلوبا الاستفهام والنفي ليؤكدا استنكار الشاعر وضع التفاوت بين صورة الحسناء المترفة وهي تعبث بعقودها، وبين صورة الغواص الذي يلقى أشد أنواع الشقاء في سبيل لؤلؤة واحدة من هذا العقد. وشبه الشاعر هذه الحليّ بمحاجر البحارة الغرقى ليزيد من ألم المفارقة بين الوضعين، ولينبه إلى ضرورة تصورهما معاً. ومن تشبيهات الشعر الحر التي أبرزت هذه المفارقة أيضاً تشبيه الغواصين بـ:

«عراة يغزلون..

اكليل عرس..

حفاة يصنعون..

نعلا من الفيروز» [(٢)]

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٩٩ - ١٠٠.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٧١.

وقد استطاع الجمع بين صورتي المفارقة في التشبيهين أن يوحي بألم الحرمان الذي كان يقع على البحارة.

وهكذا فان الوظائف التي اتضحت في تشبيهات القصائد موضع الدراسة قد حققت مهمتها الفنية الى جانب مهمتها الأولى الفكرية، إذ «ليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة وأن تتعاون مع غيرها على ابراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذي يصوره» [(١)].

الصُورُ الاسْتِعارِيَة

حين ننتقل للحديث عن الصور الفنية التي تشكلها الاستعارة سوف نجد أنها جاءت منفردة عن غيرها من الصور في قصائد الشعر العمودي، بينما لم ترد منفردة في قصائد الشعر الحر، بل جاءت مرتبطة بغيرها من الصور. لذلك تقتصر دراستنا في هذا الجزء على الاستعارات التي جاءت منفردة عن غيرها من الصور وذلك في قصائد الشعر العمودي فقط.

يعرف عبدالقاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه» [(٢)].

وفي النقد الحديث الاستعارة هي: «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي يحدثها الذهن

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص ٩٥.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر. ط. مكتبة الخانجي: القاهرة، ١٩٨٤ ص ٦٧.

بينها »(١). وفي تعريف آخر هي: « تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، إنها تعبير عن فكرة معقدة بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة تترجم إلى مسا ومحسوس »(٢). ولو أخذنا أبسط اشكال الاستعارة فيما يقول « ريتشاردز » فسنجد أنها « عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معاً خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها ـ أي الاستعارة ـ محصلة لتفاعلها »(٣) فنحن في الاستعارة إزاء علاقة خاصة تجمع بين أشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل، وهذه العلاقة تعتمد على تفاعل الدلالات فيما بين الأشياء المختلفة، ذلك التفاعل الذي هو ـ بدوره ـ انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، إذن فالخاصية البارزة للعلاقة بين طرفي الاستعارة هي التفاعل والتوحد بين عناصر كل من الطرفين، هذا في النقد الحديث، أما القديم فالخاصية التي تبرز في الاستعارة لديه هي خاصية النقل والادعاء. يقول « القاضي الجرجاني » في كتابه « الوساطة »: « الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها »(٤). ويقول « عبدالقاهر الجرجاني »: « ... الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ... »(٥).

وسوف ندرس الصور الاستعارية في قصائد البحر من خلال وجهة نظر النقد الحديث، فنحن « ـ في كل استعارة أصيلة ـ لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي

---

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي. ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٦٣ ص ٣١٠.

(٢) هذا التعريف للناقد هربرت ريد، وقد ورد في كتاب: محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري. ص ١٥٤.

(٣) هذا النص نقلا عن: جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية. ص ٢٧٣.

(٤) علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصحيح: أحمد عارف الزين. ط. مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة (د.ت) ص ٤٣.

(٥) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز. ص ٤٣٧.

الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة.. وعلى هذا الاساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن ـ في الحقيقة ـ إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه »(١). وتبدو خاصية التفاعل واضحة في مجال البحث في مصادر الاستعارة وطبيعتها ووظيفتها الفنية داخل النص الشعري.

أما من حيث **مصادر تشكيل الاستعارة** فنجد أن الشاعر تسيطر عليه حالة خاصة تدفعه إلى شعور بالتوحد والانسجام بينه وبين مظاهر الأشياء من حوله، فتتسع أمامه مجالات الانتقاء لمصادر الصورة لتشمل إلى جانب مظاهر الطبيعة مظاهر الواقع المادي والمعنوي والمدركات المحسوسة، ثم تأتي حالة الانسجام والتوحد لتحدث ذلك التفاعل المميز بين تلك المصادر وبعضها البعض من جهة، وبين المصادر والشاعر من جهة أخرى. فحدود مصادر الاستعارة تتسع وتتفرد في جزء منها عن مصادر التشبيه.

فالاتساع ـ في القصائد موضع الدراسة ـ يتضح في تطرق الشاعر الى عناصر أخرى من الطبيعة لا تظهر في مصادر التشبيه، من هذه العناصر الريح والتيار: « الريح والتيار تخضع للبحار »(٢)، وحمم الظهيرة: « حمم الظهيرة تلطفت »(٣) وظلماء البحار « ظلماء البحار تحتشد »(٤)، والظهيرات « الظهيرات خبأت في سور المدينة شمساً »(٥)، والبحر « البحر ينزف رمل الأرض »(٦)، والشمس « الشمس تعشق ليل

---

(١) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية. ص ٢٧٢.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٧.

(٣) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١٩.

(٤) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ٩٩.

(٥) محمد الفايز: الطين والشمس. ص ٩٤.

(٦) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٩٧.

الأرض »[١]، والشواطئ « الشواطئ تروي الفخار »[٢]، والنسائم « النسائم تردد الألحان »[٣] ... إلى جانب عناصر الطبيعة الأخرى التي ترددت في مصادر التشبيه. والتفرد اتضح في المصادر المعنوية، والمدركات المحسوسة ـ والتي لم ترد في مصادر التشبيه ـ ومن عناصر هذين المصدرين: الأسفار « لولا حنين البحار إلى الحمى لبنت عليه الأسفار حراشفاً »[٤]، والسحر « السحر يتدفق في الضفاف »[٥]، والعلى « الربابنة الألى سادوا العلى دهراً »[٦]، والعزم « العزم يستدني المحال »[٧]، والأشواق « الأشواق تضني البحارة »[٨] ... ولحن الهولو « لحن الهولو يتصاعد »[٩]، والألحان البحرية « الألحان البحرية تتيه بلا قرار »[١٠] ... ومن خلال هذا الاتساع والتفرد في مصادر الاستعارات اتضحت حالة الانسجام والتوحد والتفاعل بين المصادر بعضها البعض كما نجد في: حمم الظهيرة، وظلماء البحار ...، وبين الشاعر ومظاهر الوجود من حوله. ولعل طبيعة المنظر الطبيعي للبحر ومعطياته المادية والمعنوية، وإيحاءات علاقة إنسان معها ـ من خلال قصة الغوص في القصائد ـ قد زودت الشاعر بمناحي الامتداد والتوحد في مصادر الاستعارة لديه، ذلك التوحد الذي ستتضح مجالاته أكثر في دراسة طبيعة الاستعارة ووظيفتها. إضافة إلى ذلك فإن هذه المصادر (انتقاؤها وصياغتها داخل الاستعارة) قد عكست من جانب آخر رؤية الشاعر الغالبة في قصائد الشعر العمودي وهي: الحب والاعتزاز بماضي الغوص.

---

(١) محمد الفايز: الطين والشمس. ص ٨٩.
(٢) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩١.
(٣) أحمد محمد الخليفة: المصدر السابق. ص ١١٦.
(٤) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٦.
(٥) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩٠.
(٦) أحمد محمد الخليفة: المصدر السابق. ص ٩١.
(٧) أحمد محمد الخليفة: المصدر نفسه. ص ٩٢.
(٨) أحمد محمد الخليفة: المصدر نفسه ص ١١٦.
(٩) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١١.
(١٠) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ١١٦.

وحين ننتقل إلى تحليل **طبيعة الاستعارات** التي وردت في قصائد الشعر العمودي نجد أن الصورة الأولى لخاصية التفاعل بين أطراف الاستعارة هي: « **التشخيص** » أي خلع صفات الإنسان، وبعث الحياة في الأشياء والموجودات، هذه الأشياء انقسمت إلى:

أ ـ مظاهر الطبيعة.

ب ـ المدركات المعنوية.

ومن خلال **مظاهر الطبيعة** برز التشخيص في صورتين، إحداهما: بعث الحياة وخلع صفات الإنسان على مظاهر الطبيعة الصامتة. والأخرى: التفاعل بين صفات عناصر الطبيعة، أي وصف عنصر من عناصر الطبيعة بصفات عنصر آخر. فمن أمثلة الاستعارات في الصورة الأولى، قول محمد الفايز:

- يا موطنَ الهولو الذي غنّتْ له   من أمسِ أمسِ سواحلٍ وبحار
يا قصةَ البحار في جولاتهِ   لما رمته إلى البِحّار قفارُ[١]
- السندباد مضى وكان خرافةً   قد حققتْها تلكم الأخبار
الراويات عن البحار ومارد   خضعت إليه الريح والتيار[٢]
- لو تعرف الأسوار طينة رملها   لتفاخرَت ببنائها الأسوارُ
ولو السواحل قد تحدث رملها   لعرفْت كيف يحارب البحار[٣]
- ربعَ الخليج من السفين فلم يقرْ   له من الموج العتي قرار
وتثاقل الرمل الندي من الدما   فالأرض صحو والعباب غبار[٤]

وهنا نجد أن عناصر الطبيعة التي شخصها الشاعر في هذه الاستعارات قد امتدت

---

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٥.
(٢) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ٧.
(٣) محمد الفايز: المصدر نفسه ص ٩.
(٤) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١١.

لتشمل: السواحل، والبحار، والقفار، والريح، والتيار والأسوار، والخليج والرمل... وتمثل أبرز معالم الطبيعة في البيئة الخليجية. ومن خلال جمل مثل: «السواحل والبحار غنت لموطن الهولو»، «والقفار رمت بالبحار»، «والريح والتيار خضعت للمارد»، «ولو تعرف الأسوار... لتفاخرت ببنائها الأسوار»، «والسواحل تحدث رملها»، «وربع الخليج من السفين»، «والرمل الندي تثاقل من الدما»... أقام الشاعر علاقة خاصة بين طرفي الاستعارة: المستعار له والمستعار وهما: عناصر الطبيعة والإنسان، وهذه العلاقة بينهما تميزت بالتناسب والتفاعل، لأن العناصر الطبيعية المستعارة ذات علاقة وثيقة بالإنسان في منطقة الخليج. وقد برز التفاعل بين الطرفين من خلال مجموعة من الأفعال، والفعل من حيث الدلالة يدل على حركة وزمن.. وهذا ما يكسب الاستعارة قوة، فعندما يقول الشاعر: «إن السواحل والبحار تغني لموطن الهولو» فإن إيحاء الاستعارة في هذه الجملة يمتد ليشمل أقصى ما يصل إليه التخيل من صورة للسواحل والبحار، كل هذه السواحل والبحار تغني بإعجاب لموطن الهولو، وهو موطن الشاعر، وذلك إضافة إلى ما تتميز به صورة السواحل والبحار من السعة ورحابة الامتداد من جهتي البر والبحر. أيضاً فالاستعارة هنا أبرزت بقوة صورة التفاعل بين الإنسان ومظاهر الطبيعة من حوله لأنها حولت فعل الغناء من الإنسان إلى السواحل والبحار، فغناء البحار قديما كان لبعث النشاط والعزيمة في النفوس لمواجهة مشاق العمل في البحر، لكن الشاعر رأى في قوة رجال الأمس وروح التحدي التي تميزوا بها صورة أخرى وهي: أن السواحل والبحار هي التي كانت تغني للبحار وموطنه وليس البحار هو الذي كان يغني.

أما الاستعارة في البيت الثاني: «القفار رمت بالبحار إلى البحر». فتبرز جانبا آخر لعلاقة التفاعل والاتحاد بين طرفيها: الانسان والطبيعة. فالاستعارة ترسم صورة لقسوة الطبيعة في موطن البحار، لكن الانسان مع ذلك استطاع التغلب عليها من خلال التفاعل مع مظاهر القسوة فيها، وجاء فعل (رمى) تأكيداً من الشاعر لتلك القسوة من الطبيعة. فالقفار الظمأى رمت أو ألقت بالإنسان إلى مجاهل البحر، لكن معالم القوة التي رسمتها قصة البحار مع البحر استطاعت أن توحي من خلال فعل

«الرمي» بالانتصار الذي حققه البحار مع مظاهر الطبيعة القاسية من حوله. ونجدها في الشطر الأول من البيت: «يا قصة البحار في جولاته»، فجولات البحار توحي بمعالم القوة والانتصار التي حققها البحار في علاقته مع البحر.

كذلك فإن الاستعارة في «الريح والتيار خضعت للبحار المارد» تحمل إيحاءات القوة والانتصار للبحار القديم من خلال تحليل العلاقة بين طرفيها: المستعار له والمستعار، فالريح الهادئة والتيار النشط تعني للبحار: استمرار الرحلة والنجاة للسفينة ومن عليها، وحين تثور تعني الموت والهلاك. لكن الاستعارة جعلت من الريح والتيار في حالتي الهدوء والثورة خاضعة ومستجيبة لإرادة البحار، لأن البحار هنا مارد رويت لنا قصصه وأخباره كما تروى حكايات السندباد الخرافية في قصص التراث الشعبي ولهذا جاء ارتباط فعل «الخضوع» بالريح والتيار (وهما يمثلان صورة القوة والقهر وسط البحر) تجسيداً لارادة القوة والتحدي التي ميزت البحار القديم.

ويشير الشاعر في الاستعارات التالية: «لو تعرف الأسوار».. لتفاخرت ببنائها الأسوار» إلى أسوار مدينة الكويت القديمة التي بناها أهلها لصد أي خطر يأتي إليها من الخارج، والتضحيات التي بذلها أبناؤها في سبيل ذلك العمل. ولذلك وجد الشاعر في بقايا سور المدينة طرفا من الممكن أن يقيم من خلاله صورة استعارية تؤكد موقفه في الفخر بالماضي، فلو علمت الأسوار مما مزجت به طينة رملها (إشارة إلى معالم التضحيات في عرق العمل والدماء) لتفاخرت ببنائها وبالذين أشادوا ذلك البناء. أيضاً فإن الشاعر اختار رمل السواحل وأقامه طرفاً في الاستعارة التالية: «لو السواحل قد تحدث رملها» لأن السواحل من أبرز معالم الطبيعة التي شهدت صراع الخليجي مع البحر في تلك الفترة. ونسب فعل التحدث إلى الرمل أكسب الصورة الاستعارية سمة خاصة في إيحائها بالكثرة واللانهائية، وبالتالي القوة، وهي الصفة التي تميز بها البحار القديم والتي يصر الشاعر على إبرازها في صوره الشعرية. ولذلك جاء جواب الشرط على هذه الاستعارة: «لعرفت كيف يحارب البحار» بمثابة تأكيد وإثبات لتلك الصفة.

أما الاستعارة في: « ربع الخليج من السفين » فقد كون طرفيها: الخليج (وهو هنا بحر الخليج) وصفة إنسانية وهي (الارتياع)، وربط الشاعر بين هذين الطرفين (البحر المرتاع) ساعد على إبراز قيمة فنية مميزة في هذه الاستعارة. فالبحر مصدر الرهبة والخوف بالنسبة للبحار، لكن الشاعر جعل كثرة سفن الغوص وجوبانها المستمر على سطح البحر وحركة الغواصين في القاع مصدر ارتياع للبحر، فموجه في اضطراب متلاحق لا يكاد يستقر. وبذلك اكتسبت هذه الاستعارة قيمتها الفنية المميزة حين يتخيل الذهن اللوحة كاملة: صورة السفن وهي تجوب بحر الخليج الذي يبدو مرتاعا ومضطربا من كثرتها وقوة رجالها، وما تحمله هذه اللوحة من إيحاءات بالصورة القديمة وموقف الشاعر المعاصر. والاستعارة في: « تثاقل الرمل الندي من الدما » جاءت متممة للصورة السابقة، فالرمل الندي على السواحل وفي قاع البحر من كثرة دماء البحارة التي سكبت عليه تثاقل ولم يعد بإمكانه التحرك من مكان إلى آخر وذلك لأن حركة الحياة انتقلت من الأرض إلى وسط البحر (فالأرض صحو، والعباب غبار). أيضاً فالاستعارة توحي بمعنى آخر وهو: خشوع الرمل لتضحيات رجال الأمس حتى أنه تراجع عن حركته المستمرة تقديراً لتلك التضحيات. هذه الاستعارة مثلت الشكل الأول لتشخيص الطبيعة وهو: بعث الحياة وخلع صفات الإنسان على مظاهر الطبيعة الصامتة. أما الشكل الثاني لتشخيص الطبيعة وهو: وصف عنصر من عناصر الطبيعة بصفات عنصر آخر فمن أمثلته قول محمد الفايز:

إيه رمال الشمس أي غمامة ... قد فجرتها تحتك الأقدارُ
سالَ السنا من راحتيْك وأبرقت ... فيك الرمال وأمطرت أحجار (1)

فنجد السنا وهو الضياء يسيل، والرمال تبرق، والحجارة تمطر. فأطراف الاستعارة في هذه الصور جميعها من الطبيعة، لذلك جاء التفاعل والاتحاد بينها متماسكاً لوحدة المجال المستمدة منه. أيضاً فالغرض البلاغي من أسلوبي النداء

(1) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٨.

والاستفهام في البيت الأول وهو « التعجب »: (إيه رمال الشمس، أي غمامة..) استتبع بدوره الاسلوب الفني في تبادل صفات مظاهر الطبيعة في استعارات البيت الثاني. والشاعر في هذه الاستعارات يرسم صورة تفجر النفط من باطن الأرض، وكأنه ري للأرض العطشى، فالنفط في اندفاعه القوي ولهيب آباره الممتدة والخير الذي جلبه معه ضوء يسيل من بين الرمال، وبرق، وأمطار تهطل من بين الحجار. فكانت استعارة الشاعر لصورة تدفق المياه من الأرض وهطولها من السماء لصورة تفجر النفط موفقا للأثر الواضح الذي تجلبه كلتا الصورتين للأرض والانسان معاً.

أما الجانب الثاني للتشخيص في الاستعارة فهو: **تشخيص المدركات المعنوية**، ومن أمثلته في قصائد الشعر العمودي هذه الأبيات من شعر أحمد محمد الخليفة في وصفه صراع البحارة مع البحر حيث يقول:

نالوا من الآمال كل حقيقة ... ومشوْا إلى تحقيق حلم أكبر
غزلوا خيوطَ المجد من ألَق الصخر ... بالعزم في البحر الخضمُ الأزور
والعزم يستدني المحال وكل من ... يخشى الصعاب بدهره لم يذكر (1)

فالاستعارة في هذه الأبيات جاءت في: « البحارة نالوا الحقيقة من الآمال» «وغزلوا خيوط المجد»، «والعزم يستدني المحال»، ونجد أن اطرافها تمثلت في: الإنسان في (فعل النيل) والحقيقة، والانسان (في فعل الغزل) والمجد، ثم الإنسان (في فعل الاستدناء) والمحال. فالحقيقة والمجد والمحال مدركات معنوية جسدها الشاعر في صورة مدركات حسية تنال وتغزل وتستدنى، ليبرز صورة من صور إعجابه برجال الأمس. وساعدت الأفعال في: « نالوا وغزلوا » على إدراك وتقريب إيحاءات الصورة الاستعارية لأنها جاءت مقررة لحدوث الفعل في داخلها. أما جعل كلا طرفي الاستعارة مدركين معنويين وهما: الحقيقة والآمال في الاستعارة الأولى، والعزم والمحال في الاستعارة الثالثة فقد ساعد على إبراز القيمة الفنية لوسيلة

(1) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩١، ٩٢.

التشخيص في الاستعارة، لأن الربط بين المدركات المعنوية باستعارة فعل من أفعال الانسان يمنح الاستعارة قدراً أكبر من الحيوية والتأثير.

وتدور المدركات المعنوية التي شكل الشاعر من خلالها استعاراته حول معاناة البحار النفسية أثناء رحلاته الطويلة في البحر حول: ألم الفراق، والنوى، وبعد المزار، والأشواق... وهي من المدركات المتداولة كثيراً في الاستعارات حتى أصبحت في منزلة المعاني الحقيقية، إضافة إلى أن الشاعر حصرها في معان متقاربة من مثل: «ألم الفراق يهز البحارة»، «والنوى يضني الغواص»، «وبعد المزار يشف الغواص»، «والأشواق تضني البحارة»[1]. مما لم تستطع معه أن تضيف أبعاداً إيحائية خاصة، وتوقفت عند مجرد الوصف الحقيقي لحالة الغواص.

تبادل المدركات: تمثل هذه الوسيلة الصورة الثانية لتحقق صفة التفاعل في الاستعارات في قصائد الشعر العمودي، وتعني: وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، ومن نماذجها قول محمد الفايز:

وتصاعدَ الهولو بلحن صاخب ... وجفت لوقْع دويّه الأبصار [2]

وقول أحمد الخليفة:

ـ هذى الشواطي اللؤلؤية لم تزل ... تروي الفخار بلحنها المتفجر
ـ وصحا الرفاق مع الرفاق ورددوا ... لحنا تموّج بالحنين المضمَر [3]

فالتشكيل الاستعاري القائم على تبادل المدركات جاء هنا في: «لحن الهولو

(1) تراجع هذه الصور في قصيدة «الشراع المتمرد» للشاعر أحمد محمد الخليفة، ديوان: بقايا الغدران. ص١١٦.

(2) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١١.

(3) أحمد محمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩١، ٩٢.

يتصاعد»، «واللحن المتفجر» و«اللحن المتموج». فاستعار الشاعر صفة التصاعد والتفجر والتموج ـ وهي جميعا من مدركات حاسة البصر ـ للحن ـ وهو من مدركات حاستي النطق والسمع ـ فقامت الاستعارة في هذه النماذج بإحداث علاقة التفاعل والاتحاد بين أطراف تتميز بالصلة الشديدة بين بعضها وهي الحواس. والصفات التي خلعها الشاعر على الألحان البحرية: التصاعد والتفجر والتموج تجمعها صفات عامة هي: القوة والتحدي والانطلاق والحنين، وأغاني البحر كانت تقوم ببعث هذه المشاعر لدى البحارة، فجاءت استعارة الشاعر هذه الصفات وإكسابها الألحان مجسدة لتلك المشاعر التي انبثقت من خلالها.

فالتشخيص وتبادل المدركات شكلا أهم الوسائل التي اتخذتها الاستعارات في قصائد الشعر العمودي، إلا أن التشخيص في صورتيه: تشخيص مظاهر الطبيعة، وتشخيص المدركات المعنوية جاء أكثر وضوحاً وقدرة على إبراز خواص الاستعارة التي أهمها إحداث علاقة التفاعل والاتحاد بين أطرافها، لأن تبادل المدركات كانت أطراف الاستعارة فيه قريبة من بعضها البعض ـ وهي الحواس الانسانية ـ، أما المستعار منه في وسيلة التشخيص ـ وهو الانسان في أغلب الاستعارات فبعيد بصورة ما عن المستعار ـ وهو مظاهر الطبيعة أو المدركات المعنوية ـ هذا البعد ألزم وسيلة التشخيص إطلاق ملكة الخيال للتقريب بين أطراف الاستعارة فيها، وبالتالي إحداث القيمة الفنية الخاصة للاستعارة كوسيلة من أهم وسائل تشكيل الصورة الفنية في العمل الشعري.

ومن الصور المميزة في الاستعارات المستمدة من صورة البحر والتي شكلها الشاعر من خلال قصة الغوص هذه الصورة التي تعلل جفاف الأرض في الخليج:

ينزف البحرُ رملَها فهْيَ ظمأى ... بنتُ ظامٍ تجسَّدَتْ في رمالِ
تعشقُ الشمسُ ليلَها فهْيَ لولا ... دورة الأرض أشرقَتْ في الليالي [1]

(1) محمد الفايز: الطين والشمس. ص ٩٧، ٩٨.

الاستعارة في البيتين تمثلت في: «البحر ينزف رمل الأرض»، «والشمس تعشق ليل الأرض»، وجاء تميز هذه الاستعارات في العلاقة الخاصة التي أحدثها الشاعر بين البحر ورمل الأرض، ثم بين الشمس وليل الأرض، عن طريق تشبيه كل من البحر والشمس بالانسان في نزف الماء، والعشق، وفي الأثر الذي تبعثه تلك العلاقة لدى المتلقي. فالبحر الذي يحيط بسواحل الخليج يقوم بامتصاص أي قطرة من الماء يحتويها رمل الأرض ليحولها إلى مياهه، وهذه علاقة خاصة أحدثها الشاعر بين البحر والأرض، فالبحر بدلا من أن يكوّن السحب التي تسقي عطش الأرض يقوم باحداث عملية الجفاف لها.

كذلك فان الشمس أصبحت سمة من سمات أرض الخليج حتى أنها من شدة التصاقها بها عشقت ليلها فتكاد تشرق في الليالي. وهذه أيضاً صورة مميزة للشمس حين تعشق ليل الأرض. وهكذا فقد تعاون مظهران من مظاهر الطبيعة هما: البحر والشمس - بوسيلة استعارية - على تجسيد قسوة ظمأ الأرض، وكأنها يضطران الانسان إلى ركوب البحر بحثاً عن مورد رزق لم يجده على أرضه العطشى.

ومن الاستعارات المميزة أيضاً هذه الصورة في وصف ألفة البحار مع البحر:

لولا الحنين إلى الحمى ورمالِهِ   لبنَتْ عليه حراشفاً أسفارُ [1]

فلرحلات الغوص الطويلة كوّن البحار الخليجي ألفة خاصة مع البحر، ولولا حنينه إلى أهله على الأرض لبنت عليه أسفاره حراشفا كحراشف السمك وأصبح من أحياء البحر. والقيمة الفنية لهذه الاستعارة جاءت في تشخيصها الأسفار (وهي مدرك مادي ومعنوي معاً) في صورة بنّاء يقوم ببناء حراشف على البحار ليحوله من حياء متنقلة بين البحر والأرض إلى استقرار دائم في البحر. وجاءت أيضاً في الإيحاءات التي تمدنا بها، والتي تدور في جانبين متناظرين: زوال رهبة البحار من البحر، والجانب الآخر تلك القسوة التي توحي لنا بها ألفته معه.

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص٦.

وظيفة الاستعارة: يقول «دي لويس»: «إن الاستعارة هي الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ثم بين الأشياء والمشاعر، تلك الحاجة هي التي تدفعه - أي الشاعر - للاستعارة» [1]. فإذا كانت هذه العلاقة كما رأينا في الاستعارات السابقة علاقة تفاعل وتوحد بين طرفي الاستعارة، فإن وظيفة الاستعارات تأتي من مدى تحقق هذا التفاعل بين الطرفين، لأنه من خلالها يحدث التأثير في المواقف والدوافع الذي أشار اليه «ريتشاردز» في معرض تعريفه للاستعارة [2].

من هذا المنطلق تتحدد **أهم وظائف الاستعارة** في النماذج السابقة في ما يلي:

١) الوظيفة الأساسية للاستعارة هي أنها تؤدي معنى جزئيات القصيدة بصورة جميلة، أي الاستعارة تؤدي أمرين في وقت واحد هما: المعنى والصورة أو المعنى المصور، وهذا هو ما يسميه النقاد بإيجاز المعنى وتكثيفه. وهذه الوظيفة يعدها عبدالقاهر الجرجاني عنوان مناقب الاستعارة لأنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر» [3]. فحين يقول محمدالفايز مخاطباً أرض الخليج:

إيه رمال الشمس أي غمامة   قد فجرتْها تحتك الأقدارُ
سال السنا من راحتيك وأبرقتْ   فيك الرمال وأمطرَتْ أحجارُ

فإن الاستعارة في: «سال السنا»، «وأبرقت الرمال»، «وأمطرت الأحجار» كثفت وأوجزت صورة تفجر البترول من باطن الأرض، وما تبعه من تغير وجه الحياة في المنطقة نحو النماء والازدهار. فإيحاءات هذه الاستعارات أوجزت لنا معاني تلك الصورة الواسعة، وهي بذلك تؤدي أهم وظيفة من وظائف الأدب والشعر بوجه خاص.

(١) دي لويس: الصورة الشعرية. ص ٢٩.
(٢) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي. ص ٣١٠.
(٣) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص ٣٣.

٢) وفي وظيفة أخرى للاستعارة تجسد الحقائق الشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها [1] وقد اتضحت هذه الوظيفة في وسيلة الاستعارة: التشخيص في صورة الفخر والألم، فحين يريد الشاعر تجسيد شعوره بالفخر والإعجاب بماضي الغوص يشخص مظاهر الطبيعة ويجعلها تشاركه ذلك الشعور مثلما نجد في هذا البيت:

يا موطن الهولو الذي غنّتْ له   من أمسِ أمس سواحل وبحارُ

فالاستعارة في: « السواحل والبحار تغني لموطن الهولو » جسدت حقيقة شعورية يريد الشاعر التعبير عنها، وهي فخر الشاعر بماضي موطنه مع البحر. كذلك الاستعارة في البيت التالي جسدت حقيقة نفسية أخرى:

وعلى الضفاف سفينة مهجورة   يبكي على ألواحها مسمار [2]

فالاستعارة في « يبكي على الواحها مسمار » تحاول تجسيد ألم نفسي عميق بعثته هجرة الإنسان الخليجي للبحر ولجوئه إلى البر، وما تبعها من تغير مفاجئ في داخل المجتمع أفقده قدراً من الأصالة التي تمتع بها قديماً. هذا التجسيد يكسب المعنى قوة وتأثيراً أكبر. وكان التفاعل بين دلالات هاتين الاستعارتين: الانسان في صفة من صفاته وهي الغناء ثم البكاء والسواحل والبحر ثم مسمار السفينة محققاً لهذه الوظيفة وهي تجسيد مشاعر الفخر وألم الفقد، مثلما حقق هذا التفاعل وظيفة الاستعارة السابقة.

٣) إدراك صورة الشيء المراد التعبير عنه: « إن إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات، وهذا التشابه المكتشف يشبع الحنين الانساني إلى النظام والكمال، وهذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة » [3] . ومن خلال الوسيلة الأولى للاستعارة

---

(١) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص ٧٤.

(٢) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٩.

(٣) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعر. ص ١٥٦.

وانظر أيضاً، دي لويس: الصورة الشعرية. ص ٤٠.

وهي التشخيص نجد هذه الوظيفة - وهي الإدراك - بارزة، فحين يقول الشاعر:

يا قصة البحار في جولاته   لما رمتْه إلى البحار قفارُ

فإن الاستعارة في « القفار رمت بالبحار إلى البحر » لا تهدف فقط إلى وصف عملية ركوب البحر، وإنما إلى إدراك مدى قسوة الطبيعة على الأرض التي اضطرت الإنسان إلى ركوب البحر بحثاً عن الرزق، وكأنها ترميه إليه ليواجه طبيعة أقسى هناك. تلك القسوة نستوحيها من خلال إدراكنا للتشابه في التباين في فعل « الرمى » الذي شكل هذه الاستعارة والصادر من القفار، وذلك لما توحي به القفار من وحشة وألم.

٤) وتتبع وظيفة الإدراك السابقة وظيفة أخرى للاستعارة وهي إزالة الرتابة عن الاشياء بالكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود « فأهمية المجاز في أنه هو الذي يزيل الرتابة عن الأشياء، ويكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، يقدم لنا عالمنا هذا القديم، ونفوسنا هذه التي تلابسنا بشكل جديد ومدهش، يحرك الفكر ويثير التأمل وينشط الشعور بالغضارة والبكارة، ويعيد الكائن البشري إلى مكانه من العالم، وصلته العميقة بكل مظاهره وظواهره.. » [1] وتتضح هذه الوظيفة بخاصة في الاستعارات المميزة التي سبق تحليلها، ومن أمثلتها قول الشاعر مصوراً عاف أرض الخليج:

ينزف البحرُ رملَها فهْي ظمأى   بنت ظام تجسدت في رمال
تعشق الشمسُ ليلَها فهْي لولا   دورة الأرض أشرقت في الليالي

وكأن الشاعر باستعارته في « الشمس تعشق ليل الأرض » قد كشف عن علاقة جديدة بين ليل الأرض والشمس، وأزال بذلك رتابة المعنى في العلاقة بين الشمس

---

(١) محمد حسن عبدالله: المرجع السابق. ص ١٢٢.

والنهار ليحولها إلى علاقة أخرى بين الشمس والليل. كذلك فإن الاستعارة في هذا البيت:

لولا الحنين إلى الحمى ورماله ... لبنَتْ عليه حراشفا أسفارُ

هذه الاستعارة ترصد علاقة جديدة وعميقة بين الإنسان وظواهر العالم من حوله في «بناء الأسفار حراشف سمك على البحار»، وما كانت هذه الصورة لتحدث ذلك لولا تلك العلاقة العميقة بين الإنسان الخليجي في مرحلة الغوص والرحلات البحرية المتصلة. فكأن العلاقة الحقيقية والحميمة بين الإنسان والبحر قد خلقت هذه الصورة الفنية المميزة لدى الشاعر، والتي أبرزت بالتالي هذه الوظيفة للاستعارة لديه.

هذه الوظائف المجتمعة للاستعارة وهي: إيجاز المعنى وتكثيفه وتجسيد الحقائق النفسية والشعورية لدى الشاعر، وإدراك صورة الشيء وإزالة الرتابة عن المعنى تهدف في مجملها إلى شرح وتوضيح مواقف الشاعر من القضايا التي يطرحها ـ كما أدت ذلك وظائف التشبيه ـ «والشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الاقناع»[1] عملية الإقناع التي شكلتها رغبة الشاعر في التأثير في مواقف ودوافع المتلقي نحو مشاركة الشاعر في مواقفه التي رسمها من خلال صوره، تلك المواقف والدوافع التي أشار اليها «ريتشاردز» في معرض تعريفه للاستعارة، وهذا هدف كبير يسعى إليه الشعر عن طريق الصورة.

الصُّورُ المُرَكَّبَة

قد يلجأ الشاعر إلى تركيب صورة ممتدة إلى حد ما تتكون من ترابط صور جزئية متنوعة من: التشبيه والاستعارة والكناية والصور الحقيقية... بحيث يصعب فصل أي صورة جزئية منها لدراستها بعيدة عن الأخرى، ولذلك آثرنا دراسة هذا النوع من

(١) أحمد جابر عصفور: الصورة الفنية. ص ٤٠٤.

الصورة في جزء خاص بالصور المركبة لنرى مدى القيمة الجمالية التي تضفيها هذه الصورة إلى الشعر المعاصر. ويتضح هذا النوع من الصور في بعض من قصائد الشعر العمودي والحر موضع الدراسة. ومن هذه **الصور المركبة في قصائد الشعر العمودي** قول محمد الفايز:

وترجَّلَ البحّارُ لا هُولا ولا ... شرعاً تُشَدُّ حبالُها وتُدارُ
وكأنه الحدّاء خلفَ جماله ... تدعوه في قيعانها الآبارُ
الآن تنتفض البحار وشرعها ... والريحُ «واليامالُ» والأوتارُ[1]

فمن حيث مصادر الصور نجد أن هناك مصدراً آخر للصورة لم يرد في مصادر التشبيه والاستعارة السابقتين، وهو صورة «الحداء خلف جماله»، وقد قام هذا المصدر بدور بارز في الربط بين أطراف الصورة المركبة في هذه الأبيات، فالصورة في البيت الأول: «وترجل البحار لا هولا ولا...» كناية عن توقف مهنة الغوص وعودة البحار إلى الساحل[2] هذه الكناية ارتبطت بالتشبيه في قوله: «وكأنه الحداء خلف جماله» وبالاستعارة في قوله: «تدعوه في قيعانها الآبار» و «تنتفض البحار وشرعها...» ونجد أنه من خلال الكناية في البيت الأول تولدت بقية الصور، فجملة «ترجل البحار» يريد بها الشاعر إثبات معنى آخر غير نزول البحار من سفينته ـ مع جواز إرادة هذا المعنى ـ وهو الإشارة إلى انتهاء عهد الغوص في الخليج وعودة البحار إلى الاستقرار على الأرض، ولذلك جاءت الصورة في البيت التالي مرتبطة

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٥.
(٢) يعرف عبدالقاهر الجرجاني الكناية بقوله: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه». ـ دلائل الاعجاز. ص ٦٦.
- والكناية في تعريف آخر: «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ».
- عبدالمتعال الصعيدي: بغية الايضاح لتلخيص المفتاح للسكاكي. ط. المطبعة النموذجية، القاهرة، الرابعة (د.ت) جـ ٣ ص ١٧٣.

بهذه الكناية وموضحة لها، وهي صورة مركبة من تشبيه تمثيلي واستعارتين. فالبحار في ترجله من سفينته واتجاهه إلى الأرض بحثاً عن الرزق كأنه البدوي في الصحراء يسعى بجماله وراء الماء في الآبار البعيدة، هذا هو التشبيه التمثيلي، وهي صورة جميلة للشاعر الخليجي. والاستعارة في قوله: « تدعوه في قيعانها الآبار » نمت من خلال صورتي الكناية والتشبيه من أن اكتشاف البترول ساعد على توقف رحلات الغوص، وكأن آبار البترول تدعو البحار لمورد رزق آخر في قاعها. كما أن الاستعارة في قوله: « الآن تنتفض البحار وشرعها والريح واليامال والأوتار » جاءت متممة للصور السابقة من انتهاء علاقة الانسان بالبحر من خلال الشراع والريح والأغاني.

من هنا فإن هذه الصور جميعا قد ترابطت جزئياتها لتمنحنا صورة واحدة متنامية. هذا التنامي في الصورة أكسبها بعداً مميزاً يختلف عن نظير لهذه الصورة لدى الشاعر « أحمد شوقي » في قصيدته: « كبار الحوادث في وادي النيل » حيث يقول:

وسفينٌ طوراً تلوحُ وحيناً … يتولّى أشباحَهُنّ الخفاءُ

نازلات في سيرها صاعدات … كالهوادي يهزهن الحداءُ [1]

فالشاعر هنا يشبه حركة السفن بين الأمواج في البحر بتهادي الظعن في الصحراء حين يحدوها الغناء، وهذا التشبيه ارتبط بالاستعارة في: « يتولى أشباحهن الخفاء »، إلا أن الصورتين لم تصلا إلى درجة الاتحاد فيما بينهما، بل هي علاقة مقارنة بين السفن والظعن لم تتعداها إلى رسم مدلول خاص أراده الشاعر من وراء الصورة، كما اتضح في أبيات محمد الفايز، فالبحار هو الحداء أو البدوي، والصورة ترصد موقفاً خاصاً للانسان المعاصر في منطقة الخليج.

ومن الصور المركبة أيضاً في قصائد الشعر العمودي، قول أحمد محمد الخليفة مصوراً السراب في أرض الخليج:

(١) أحمد شوقي: الشوقيات. ط. المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦١ جـ ١ ص ١٧.

سكرَ السرابُ على رمالك وانتشى … فإذا به حول الضفاف مجاورُ

سئم الرمالَ الظامئات فعافها … وأتى شواطئك الحسان يسامر

أفديه من صاد تخفّى وانبرى … حول المياه من الورود يحاذر

تتناثرُ الأحلامُ من أجفانه … فإذا بها وسْط الخليج جواهر

يدنو لصوت البحر حيث جواره … ريٌّ لمن هو في الهواجر سادر [1]

في هذه الأبيات تتجاور صور الاستعارة والتشبيه. فالاستعارة في: « سكر السراب » و « انتشى » و « سئم الرمال » و « عافها » و « أتى الشواطئ يسامر » و « يحاذر من الورود » و « الأحلام تتناثر من أجفان السراب » و « السراب يدخو لصوت البحر ». والتشبيه في قوله: « السراب صياد تخفى وانبرى » و « أحلام السراب وسط الخليج جواهر ». ونجد أن مصدر هذه الصور جميعاً هو « السراب »، هذا التوحد في مصادر الصور ساعد على إحداث التنامي في الصور الجزئية من التشبيه والاستعارة لتشكل في النهاية صورة واحدة مركبة. فهذه الصور مجتمعة ترسم لوحة تخيلها الشاعر حول انتقال السراب من وسط الصحراء إلى جوار البحر، تلك اللوحة أو الصورة تعكس مستويين آخرين بواسطتها شكل الشاعر استعاراته وتشبيهاته فيها. المستوى الأول: هو انتقال الخليجي قديما من قسوة الحياة في الصحراء الى منبع الرزق في البحر. والمستوى الثاني: أن السراب الظامئ هو الشاعر ذاته الذي يلقي بجزء من معاناته وهمومه بقربه من البحر. ذلك المستوى الذي اتضح في الصورة الموحية في البيت الأخير: « جوار البحر ري لمن هو في الهواجر سادر ». إيحاءات هذه الصورة نقلتنا من صورة السراب إلى ذات الشاعر التي تجد في البحر تخفيفاً لمعاناتها. من هذين المستويين تولدت صور الاستعارة والتشبيه في الأبيات لتشكل صورة متنامية. وقد تشكلت الاستعارات من الأفعال: سكر، انتشى، سئم، أتى، تتناثر، يدنو... التي تتضمن بدورها نوعا من الحركة والتتابع بين مدلولات هذه الأفعال، فالسراب

(١) أحمد محمد الخليفة: القمر والنخيل، من المجموعة الكاملة للشاعر. ص ٥٦.

سكر وانتشى ليجاور الضفاف، وسئم وعاف ليسامر الشواطئ.... أيضاً فإن الاستعارات المركبة قد ولدت التشبيهات من خلالها في: السراب صياد تخفى وانبرى، وفي: تناثر الأحلام من أجفاف السراب، فالأحلام وسط الخليج جواهر. هذا الارتباط والنمو لصور الاستعارة والتشبيه ساعد بدوره على الاستفادة من خصائص كل شكل منها متداخلا مع خصائص الشكل الآخر، فالتشخيص في الاستعارات أدى إلى إيقاع الائتلاف بين المدركات المعنوية والمادية في طرفي التشبيه.

ومن نماذج الصور المركبة أيضاً ما قاله أحمد خليفة مصوراً «القفّال» وهو عودة السفن من رحلة الغوص في البحر واستقبالها على الشاطىء:

إذا (القفّالُ) آنَ هفتْ قلوبٌ   يحركُها الحنينُ إلى الديار
ومُدّتْ أشرعٌ بيضٌ لطافٌ   تسيرُ على جناح الأدّكار
تلفُّ حبالَها أيدي رجال   لهم صيت يتيه مع الفخَار
وغنّى كل (نَهام) عريقٍ   (بموالٍ) يذوب مع النهار
وتزدانُ البيوتُ ويزدَهيها   أهازيجُ الصغار مع الكبار
وتهرع نسوة للسيف تبغي   مشاهدةَ القلوع من الصواري
وتختالُ الشواطئ بالصبايا   كما تختال بالمطر البراري (1)

ونجد أن مصدر الصورة المركبة في هذا النص هو لوحة «القفال» وجزئيات هذه اللوحة في سفينة الغوص وعلى الشاطئ، ولذلك فالصور الأولى تتبع حركة البحارة على السفينة واستعدادهم للعودة وقد شكلت أطرافها الاستعارة والتعبير الحقيقي «فالقفال عاد»، و«القلوب تهفو»، و«الحنين يحرك القلوب الى الديار»، ثم إن الصورة الحقيقية في: مدت أشرع بيض لطاف قد نمت من خلالها الاستعارة المركبة: «الأشرعة تسير على جناح الادكار»، ثم الاستعارة أيضاً في: «الصيت يتيه مع الفخار» وتتبعها صورة حقيقية ممزوجة بالاستعارة في: «وغنى كل نهام بموال يذوب

(١) أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ١١٨ - ١١٩.

مع النهار». ثم ينتقل الشاعر لتشكيل نظير هذه اللوحة على الشاطئ، ونجد كذلك المزج بين أشكال الصورة الشعرية فتأتي الاستعارة في: «تزدان البيوت»، «والاهازيج تزدهيها»، ثم التعبير الحقيقي الموحي بلهفة الأهل في: «وتهرع نسوة للسيف» يتبعه التشبيه التمثيلي الذي شكلته الاستعارة في: «اختيال الشواطئ بالصبايا كاختيال البراري بالمطر». ومع أن الصور جميعا ترسم لوحة واحدة إلا انها جاءت في معظمها متابعة لتلتقط مشاهد متفرقة لحركة العودة فوق السفينة وعلى الساحل، ولذلك لم تصل الى درجة التنامي مع بعضها البعض بل أدى كل شكل منها وظيفته في المعنى الخاص الذي يحتويه، غير ما نجده من الامتزاج في الاستعارة التي شكلت طرفي التشبيه التمثيلي في: «إختيال الشواطئ بالصبايا كاختيال البراري بالمطر». ومع هذا فإن تتابع الصور الشعرية قد أسهم في رسم لوحة لاستقبال البحارة بجزئياتها المتعددة وإيحاءاتها الخاصة.

كذلك فإن قصائد الشعر الحر قد اتضحت فيها نماذج للصور المركبة التي تجمع بين أشكال عدة للصورة الشعرية، من هذه النماذج قول علي عبدالله خليفة في قصيدته: «صدى الأشواق» على لسان زوجة الغواص:

«زغردي يا خالتي... يا (أم جاسمْ)
زغردي قد عاد طراق المواسمْ
جهزي الحناء، هاتي الياسمينْ
هاكِ ماءَ الورد والعودَ الثمينْ
عطّري البِشْتَ وأعطيني الخواتمْ.
طافت البُشْرى بأهل الحي قومي
واتركي عنكِ تعلاّتِ الهموم
قد سمعْتُ الكل في الأسياف يحكي
عن شراعٍ في المدى اجتاز اختبارات المحكّ
لا يبالي الموجَ أو لفحَ السَّموم..

ساعديني، رتبي عني المساندْ
وانثري الـمَشْمومَ والأشواقَ في كل الجوانبْ
وأصيخي السمعَ (للهُولو)
على الشطآن عائدْ
أشهر الغوص تمطّت... فتبدّتْ
في حساب العمر قرناً وهو غائب»[1].

وفي هذا النص تكوّن مشاعر اللهفة والفرح الصادرة من الزوجة المصدر الذي شكل منه الشاعر هذه الصورة الممتدة، والتي تميزت باتكاء الصور الجزئية في داخلها على التعبير الحقيقي، فهنا نجد تعبيراً حقيقياً يمتد من بداية النص إلى أن يشمل معظم أجزائه، والذي كانت له قوة الايحاء في الصور المجازية. وهذا التعبير يعتمد على تتابع الأفعال التي رصدت لهفة الزوجة في استقبال زوجها العائد من رحلة الغوص. وقد ساعدت الصور المجازية المشكلة من التشبيه والاستعارة والكناية على منح الصور الحقيقية إيحاء أوسع ودلالة أعمق. فالنص يبدأ بالصورة الحقيقية وهي: «زغردي يا خالتي (يا أم جاسم)... لتظهر من خلالها الاستعارة في: «طراق المواسم»، ثم تتلوها الصور الحقيقية مرة أخرى في: «جهزي الحناء»، «هاتي الياسمين»، «هاك ماء الورد»، «عطري البشت»، «وأعطيني الخواتم»، ثم تأتي الاستعارة ممتزجة بالصور الحقيقية وكأنها تحد من سرعة تتابع الأفعال في قوله: «طافت البشرى» و «قومي، واتركي عنك تعلات الهموم» وفي «الشراع اجتاز اختبارات المحك»، و «الشراع لا يبالي الموج أو لفح السموم» ثم تتبعها الصور الحقيقية مرة أخرى في: «ساعديني»، «رتبي عني المساند»، «وانثري المشموم» مع الاستعارة في: «وانثري الأشواق في كل الجوانب» ثم الكناية مرتبطة بالصورة الحقيقية في: «وأصيخي السمع للهولو على الشطآن عائد» وهي كناية عن عودة سفن الغوص. والاستعارة المرتبطة بالتشبيه في قوله: «أشهر الغوص تمطت فتبدت في حساب العمر قرنا وهو غائب».

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٤٧ - ٤٩.

وهكذا فإن الصور المتنامية والمترابطة في هذا النص والتي شكلتها الصور الحقيقية والمجازية استطاعت أن تجسد بقوة مشاعر المرأة في فرحها باستقبال زوجها، ولم تقل إيحاءات الصور الحقيقية في أفعال الأمر المتتابعة والتي صدرت من الزوجة: زغردي، جهزي، اتي، هاك، عطري، أعطيني.... كل هذه الصور الحقيقية لم تقل ايحاءاتها عن صور الاستعارة والتشبيه والكناية في رصدها اضطراب مشاعر اللهفة والفرح، وفي ربطها بين جزئيات الصورة العامة حتى خلقت ذلك التداعي في الصور الجزئية للمقطع الشعري. من هنا يبرز وجه الاختلاف في بناء الصورة المركبة بين هذا النص والنص السابق الذي رسم مشهد عودة الغواصين لأحمد الخليفة، فالصور الشعرية في النص العمودي السابق جاءت متفرقة وغير متنامية لأنها رصدت مشاهد مختلفة لمنظر العودة بينما الصور في نص «علي عبدالله خليفة» حققت خاصية التوالد والتنامي لأنها انطلقت من زاوية واحدة وهي موقف المرأة، وعلى ذلك نجد أن الصورة في الشعر الحر تميل إلى تكثيف زاوية من زوايا الموقف وتفتيت جزئياتها لتبرز رؤية شاملة ودقيقة لهذه الزاوية.

ومن النصوص التي تعتمد في تشكيلها على الصور المركبة في قصائد الشعر الحر أيضاً هذا المقطع في بداية قصيدة: «من أوال الشط أحكي» «لعلي عبدالله خليفة» حيث يقول على لسان الغواص:

«بعد ليل من لهاث الفقر والحمى طويل
عشتهُ أطوي حبالي
مستعداً للرحيلْ
بعدَ (قُفّال) حزينْ
وأهدّي طارقات الهم في صدري الثقيلْ
بعد حزم الخيش في جزء حصيرْ
جاءني ابن الصغيرْ
ناحل الجسم هزيلْ
بابتسامة

رفرفَتْ في القلبِ حينا كالهديلْ

ثم حطّت خلفَ (ميدان(*)) حمامة

عاريَ الرأس بوجهٍ

لوحتْهُ الشمسُ في شطّ قريبْ

فاعترَتْ وجهَ الطفولهْ

قسوةُ العيش وآثارُ الظلامْ

فعلى الجفن اليسارْ

أثرٌ باقٍ لجرحٍ لا يطيبْ

وعلى الصدر تدلّتْ في انكسارْ

خرزاتٌ وتمائمْ

لاتقاءِ العين.. دفعا للسَّقامْ»(١)

تتنوع أشكال الصور الشعرية في هذا المقطع بين الاستعارة والتشبيه إلى الصور الحقيقية، إلا أنها انطلقت من زاوية واحدة هي شعور بالحزن وبالألم الدفين لون جزئيات الصور، ومزج بينها حتى خرجت في لوحة واحدة مركبة. ونجد تفاعل جزئيات الصورة الحقيقية والاستعارة منذ بداية المقطع في جملة: «بعد ليل من لهاث الفقر والحمى طويل». فالاستعارة في: «لهاث الفقر والحمى» تتوسط الصورة الحقيقية: «بعد ليل... طويل». ليتبعها بعد ذلك تفصيل في صورتين حقيقيتين أيضاً وهما: «عشته أطوي حبالي»، «مستعداً للرحيل». ولكن الاستعارة في: «بعد قفال حزين»، و «أهدي طارقات الهم في صدري الثقيل» تأتي لتعترض استمرار الصور الحقيقية وتؤكد إيقاع أطراف المشهد الحزين الذي يبدأ ببداية المقطع. ثم يبدأ معنا تمازج الصور الحقيقية والمجازية في رسم ملامح طفل الغواص، فالصور الحقيقية في

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٨٠ - ٨٢.

(*) ميدان: صندوق خشبي بسيط، يهيؤه الاهالي ليضع فيه الحمام عشه

قوله: «بعد حزم الخيش في جزء صغير»، «جاءني ابني الصغير»، «وناحل الجسم هزيل»، وهنا تظهر الصور المجازية منسجمة مع الصور السابقة في: «الابتسامة... رفرفت في القلب حينا كالهديل، ثم حطت خلف (ميدان) حمامه».. ويتضح التركيب في هذه الصور المجازية الجزئية: «التشبيه والاستعارة»، فابتسامة الطفل كالهديل (تشبيه) والابتسامة رفرفت في القلب، ثم حطت خلف ميدان حمامه (الاستعارة). ثم يمضي التمازج مرة أخرى بين الصور الحقيقية والمجازية في باقي المقطع مصوراً ملامح أخرى لطفل الغواص.. ولا شك أن هذه الجزئيات المتخيلة قد عكست قدرة فنية لدى الشاعر المصور.

ومن جانب آخر فإن التجانس بين أنواع هذه الصور الشعرية قد ساعد على تشكيلها في صورة واحدة مركبة ـ كما وجدنا في النص السابق للشاعر علي عبدالله خليفة ـ وقد جاء التجانس بين أشكال الصور عن طريق التوالد والتداعي، لرسم ايحاءات متقاربة، مثلما نجد هذا في الجزء الأخير من المقطع فإيحاءات الألم في الصورة الحقيقية: «فعلى الجفن اليسار، أثر باق لجرح لا يطيب» يتفق مع إيحاء البؤس والانكسار الذي جسدته الصورة المجازية في: «وعلى الصدر تدلت في انكسار.. خرزات وتمائم».

وقد أبرز مشهد الحزن والأسى في هذا النص اختيار الشاعر لجزئيات صوره الحقيقية والمجازية فهناك: الفقر والحمى، والليل الطويل، والحزن والهم، والثقل، والهزال، والابتسامة المترددة، والقسوة، وجرح لا يطيب، والخرزات والتمائم المنكسرة... ومن هذه الجزئيات يشكل الشاعر صورة واحدة مركبة من عدة أنواع من الصور إلا أنها في النهاية تجتمع لتوحي بمعاناة البؤس والشقاء لدى الطفل والأب معاً، وجاء التركيب والتنامي في هذه الصور بمثابة تأكيد من الشاعر لتلك المعاناة.

ومن هنا تظهر طبيعة الصور المركبة في بعض من قصائد الشعرين العمودي والحر، وشملت إلى جانب الصور المجازية صوراً حقيقية لا تقوم على أي مجاز لغوي، لكنها ضمت الكثير من الطاقات الايحائية التي جعلتها في منزلة الصور

المجازية، وقد تحقق التجانس فيما بينها حتى استطاعت أن تشكل صورة واحدة مركبة من عدة صور جزئية. ومن هنا تبرز أهمية الصور المركبة في تأكيدها زوايا المعنى أو الرؤية التي يريدها الشاعر بتكثيف صور جزئية متلاحقة داخل صورة شاملة لمنح هذا المعنى طاقات ايحائية أوسع وأشمل. « إن عناصر المقياس العام للصورة تتلخص في: التكامل والزاوية والايحاء. فالتكامل هو القدرة على رسم بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الانسان العادي، وإنما تلفت نظر الفنان وحده لدلالتها الخاصة، بحيث لا تفلت منه لمسة من تلك اللمسات التي تكون لها قيمتها في تعميق مضمونها. أما الزاوية فهي المسافة والموضع الذي يحددها الشاعر لينظر إلى صورته... أما الايحاء فهو بمثابة الظل لدى المصور. فالصورة لا بد أن تكون لها إيحاءاتها وإلا فقدت أقوى تأثيراتها. والمصور عن طريق الظل يرينا تعبيرات الوجه الباسم او الثائر أو الحزين أو المفكر، والشاعر عن طريق لمساته الموحية يرينا كل هذه التعبيرات »[1]. وهذه العناصر وإن كانت تتضح في الصور الجزئية التي ترد منفردة عن غيرها من الصور، إلا أنها أكثر وضوحاً في الصور المركبة. ذلك أن وحدة مصدر الصور، واختيار زاوية محددة تتابع الصور الجزئية من خلالها في الصور المركبة ساعد على تحقيق عنصرين من عناصر المقياس العام للصورة وهما: التكامل والزاوية، ليتبعهما بالتالي العنصر الثالث وهو الإيحاء.

القصيدة الصورة

تقوم بعض القصائد على صورة واحدة تمتد في القصيدة كلها، وهذه الصورة يشكلها تتابع مطرد لصور جزئية تكشف بدورها عن جوانب تضيء الصورة العامة في القصيدة من خلال بناء درامي ينمو كل جزء فيه بمساعدة الأجزاء الأخرى، فيبدو وكأن هناك صورة واحدة في القصيدة هي التي تنتظم أجزاء الصور الشعرية وتبث إيحاءاتها الممتدة من خلالها، بحيث يمكن أن نطلق على القصائد التي تمثل ذلك

(١) ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية. ط. دار قطرى بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٨٣ ص١٤٦ - ١٤٧.

« القصيدة الصورة ». وهي بهذا تختلف عن الصور المركبة، لأن القصيدة في هذا النوع تتشكل كلها من خلال صورة واحدة ممتدة، أما في النوع السابق فيكون نمو الصور في مقطع أو بعض مقاطع من القصيدة.

ويتضح هذا النوع من الصور في قصائد الشعر الحر، وذلك لأن الشعراء المعاصرين يحاولون من خلال الشكل الجديد تكوين وحدة متنامية تضم أجزاء القصيدة، وهذا يعد من أهم ما يميز الشكل الجديد للقصيدة المعاصرة، « فالصور من خلالها أصبحت نسيجاً موحداً بعد أن كانت أشبه بخيوط متوازية، وتروع هذه الوحدة حين يؤلف الشاعر المعاصر بين أبعاد كثيرة لخبرة واحدة، وهكذا كان أهم ما يردده العصريون قدرة الشاعر على التجسيد، وإبراز القسمات ذات الطابع المتكامل الذي يمتد فيشمل القصيدة كلها »[1].

ومن القصائد التي تبرز هذا النوع من الصور الكلية في القصائد المختارة للدراسة في هذا الفصل قصيدتان هما: « المذكرة الحادية عشرة » من مذكرات بحار للشاعر « محمد الفايز »، وقصيدة «زغب الطيور الجارحة » للشاعر « علي عبدالله خليفة ».

في القصيدة الأولى وهي بعنوان « **اللؤلؤة** »[2] نجد أن مصدر الصور فيها هو مشهد العثور على اللؤلؤة على ظهر سفينة الغوص، وتأتي الصور الجزئية لترصد زوايا هذا المشهد وإيحاءاته لدى كل من الغواص وزوجته والبحارة وربان السفينة والطواش.
وقد أقام الشاعر بناء الصورة في هذه القصيدة على خاصيتين نلقاهما في الأعمال القصصية هما: السرد القصصي، والارتداد (Flash-Back) « وفي اثناء القص الذي يكون جوهر القصيدة المعاصرة يسوق الشاعر جزئيات كثيرة ليفيض جزئي على جزئي، وتمتد القصة القصيرة إلى ما وراء الحادث المعين، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محلقة، تعتمد في قوتها على شيء من الإبهام

(١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ط. دار الاندلس، بيروت، الثانية ١٩٨١ ص١٠٩.
(٢) تراجع القصيدة كاملة في ديوان محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٩٥ - ٢٠٠.

وإشاعة الحزن الغامض »[1]. يبدأ المقطع الأول من هذه القصيدة بتصوير لحظة عثور الغواص على اللؤلؤة وهي:

« وصرختُ: عندي. وانتفضتُ. وأبرقتْ كل العيونْ
كشموع أقبيةِ المناجم، كالجروح الدامياتْ
قمرٌ صغير.
في عشه الفضي أمسكه. وصاح بي الصحاب:
طوباك، وانتفض الرئيس كمن يحاذر أن تذوب
من نار عيني: إنه يوم جميل
قال الرئيس، وراح يشبع ناظريه.. »

فمفاجأة الفرحة بالعثور على اللؤلؤة هي المثير الذي تشكلت منه الصور في هذا المقطع وإيحاء الصور يتضح في كل جملة فيه، سواء شكلها التعبير الحقيقي أم المجازي. وتوظيف الشاعر للسرد القصصي يبدو في تتابع الأفعال بقدر يوحى بأبعاد تلك الفرحة لدى الغواص وأصحابه وربان السفينة حين يقول: « وصرخت: عندي. وانتفضت. وأبرقت كل العيون... وصاح بي الصحاب: طوباك. وانتفض الرئيس كمن يحاذر أن تذوب من نار عيني: إنه يوم جميل، قال الرئيس، وراح يشبع ناظريه » فهذه الجمل الفعلية التي يميزها تتابعها السريع جسدت حركة المفاجأة على سفينة الغوص، إلا أن الاستعارة والتشبيه في قوله: « وأبرقت كل العيون، كشموع أقبية المناجم، كالجروح الداميات.. » جاءت لتجسد ملامح البؤس والشقاء على وجوه البحارة، وكأنها تعترض تلك الفرحة المفاجئة. « وأهم ما يلفت النظر هو إبداع الشاعر في التصوير فقد منحنا صورتين: الأولى صورة عيون البحارة التي جذبها بريق اللؤلؤ، فاتسعت وأبرقت هي الأخرى ولكنه بريق شاحب، دلل عليه تشبيه العيون المجهدة بأقبية المناجم وبريقها بضوء الشموع في تلك الأقبية، والصورة جديدة

(١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ص ١٩٩.

يرسمها فنان موهوب، أما الثانية فصورة اللؤلؤة وسط المحارة « قمر صغير في عشه الفضي » وهي أيضاً صورة جديدة »[1].

هذا في حين تأتي الصورة في المقاطع الأخرى من القصيدة لتفصل في أسباب تجسيد التلازم بين مشاعر الفرحة وملامح الشقاء لدى البحارة على سفينة الغوص. ويتبع السرد القصصي في الجزء السابق شكل آخر التزمه الشاعر في القصيدة وهو الارتداد[2] ليجسد من خلال الصور في داخله إيحاءات الحرمان التي ارتبطت بإيحاءات الفرحة والتي صدرت جميعها في نفس لحظة العثور على اللؤلؤة، حين يقول الشاعر متابعاً الحديث على لسان الغواص:

« ... ورحتُ أسألُ أيَّ جيدٍ يا فلانْ
ستشبع فيه قلادة حملَتْ عذابي في البحار؟
وذكرْتُ، ليلى، عندما انتفضَتْ ضلوعي كالحمامةِ في الصباحْ
حتى أكادُ أشم رائحةَ الضفيرة والوشاحْ
ورطوبة البئر المثرثر حين تلقي دلوَها عند المساء.
طال الخيالْ
بضلوعي الظمأى وأقدامي تقرحها الحبال.
وكأن سراً في البحار
ما زلت أجهلهُ ويفهمهُ القراصنةُ الكبار
الباحثون عن المحار
وعن اللآلي والجواهر للنساء الأخريات »

(١) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج. ص ١٩٩.
(٢) « الارتداد في الرواية هو قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي، وقد يتم هذا الارتداد على لسان الراوي، أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية مقصودة، كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد وما أشبه ذلك ». علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص ٢٢١.

فهنا ترتد بنا الصور إلى الوراء حين يتذكر الغواص زوجته التي لن تنال شيئاً من هذا اللؤلؤ، وكأن هذا الارتداد كان ضرورياً لاضاءة لحظة العثور على اللؤلؤة وآثارها الخاصة لدى الغواص. والصور في معظمها شكلها التعبير الحقيقي، سوى ما نجد من التشبيه والاستعارة في: «أي جيد ستشع فيه قلادة حملت عذابي في البحار» وانتفضت ضلوعي كالحمامة في الصباح» و «طار الخيال» و «بضلوعي الظمأى» أيضاً الكناية في: «وأقدامي تقرصها الحبال». إلا أن الصور الحقيقية والمجازية تتمازج جميعها لتجسد الشعور بالحرمان لدى الغواص، وفي هذا الارتداد يتبع الشاعر الطريقة السابقة في السرد القصصي في الاعتماد على تتابع الأفعال: «ورحت أسأل، وذكرت، عندما انتفضت، طار الخيال»، وهذا ما يميز بناء الصورة في القصيدة المعاصرة، «فالشاعر المعاصر أشد اتكاء على الادراك الفردي، واكثر جنوحا الى التعبير القصصي وبساطة اللغة، ومحاولة النفاذ من الخاص الى العام فضلا عن التوسع في الصورة والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادي وإيثاره لينوب عما وراءه»[1]. وفي الجزء التالي من القصيدة يعود الشاعر ليمزج بين طريقة السرد القصصي في تتابع الأفعال وطريقة الارتداد لبناء صور جزئية أخرى تشكلت أيضاً من التعبير الحقيقي والمجازي، وذلك لرسم مشهد قدوم الطواش لشراء اللؤلؤ فيقول الشاعر:

« وككفِّ عفريتٍ تمدُّ من العبابْ
أبصرْت صاريةً تكادُ تطيرْ. وابتسم الصحابْ
عاد الغرابْ
وضحكْتُ من غبن. وغنى بعضنا: ليت النساء
اللابسات لآلئ البحار قد ذقن العذابْ
ومرارةَ الدنيا كزوجته الحزينهْ.
في بيتها الطيني حالمة وحيدهْ:

(١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ص ١٩٨.

سيعود ثانية بلؤلؤة فريدهْ
يا جارتي سيعود بحاري المغامر
سيعود من دنيا المخاطر
ولسوف تغرقني هداياه الكثيرهْ.
العطر والأحجارُ، والماء المعطّرُ، والبخورْ
ولقاؤه لما يعود. كأنه بدر البدورْ
وشعرت بالحقد اللذيذ على الحياة، على الجميع، وعلى المدينهْ»

فالصور الثلاث الأولى في: «الصارية ككف عفريت تمد من العباب» «والصارية تكاد تطير»، والكناية عن الشؤم في: «عاد الغراب» هذه الصور تشكلت عناصرها من موقف البحار ليجسد الشاعر من خلالها مشاعر الحرمان التي يعانيها الغواص بعد الجهد الذي يلقاه في السفينة. لذلك جاءت عناصر الصور مترابطة مع بعضها: فصارية سفينة الطواش ككف عفريت تكاد تطير لأنها ستخطف حصيلة الجهد والعناء. والكناية في: «عاد الغراب» تابعة لها، فالشؤم يصاحب ظهور تلك الصارية. ثم تأتي الصور الحقيقية التي شكلتها لحظة الارتداد مرة أخرى عن طريق أسلوب التمني (ليت) لتوازن بين مشاعر المرارة والعذاب لدى زوجة الغواص، وتمني الاحساس بها من قبل النساء اللابسات لآلئ البحار، وعن طريق أسلوب التمني أيضاً تتابعت الصور الحقيقية والمجازية التي يرسمها الشاعر حول حلم زوجة الغواص، وما تنتظره من زوجها العائد. والأفعال المستخدمة في هذه الصور تسبقها بعض الأدوات الدالة على المستقبل وهي: «السين وسوف» لتأكيد ملامح الحلم: «سيعود ثانية بلؤلؤة فريدة» و «يا جارتي سيعود بحاري المغامر» و «سيعود من دنيا المخاطر» و «لسوف تغرقني هداياه الكثيرة والعطر والاحجار والماء المعطر والبخور»، ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدور». والصورة الاستعارية في قوله: «وشعرت بالحقد اللذيذ على الحياة، على الجميع، على المدينة» تختم لحظة الارتداد في الصور السابقة، وتنبه القارئ إلى أن ملامح الحلم قد انتهت، لتبدأ بعد ذلك صور الواقع في الجزء اللاحق من القصيدة. وهذه الصورة المجازية قامت بمهمة الوصل بين ملامح الحلم وألم الواقع لدى الغواص.

أما صور الجزء اللاحق فقد امتدت إلى نهاية القصيدة، وشملت أيضاً المزج بين الصور الحقيقية والمجازية بمتابعة طريقة السرد القصصي، يقول الشاعر:

« وكخفرع » في أرض مصر، وفي الصباح
جلس الرئيسُ يمصُ غليوناً ويسعلُ في رياءٍ كالملوكْ:
هذا هو الطواشُ والكيس الكبيرْ
كيسُ النقود. وكالغراب
يعلو ويهبطُ في سفينتنا الحزينةِ والجميعْ
يتساءلون – بكم يبيع؟
وكفأرتينْ
عيناي تندسان في ثوب الرئيس تفتشان
عن خرقةٍ حمراء تحجب ضوء لؤلؤةٍ عجيبهْ
تحلُو على صدر الحبيبهْ
وسمعت دندنة النقود وضحكة كصرير باب:
خذها فأسواق الهنود
هيهات تملكُ مثلَها. وكغيمة سوداء تلعنها الجرارْ
شقت سفينتنا العباب، وغاب طواش البحارْ
كاللصْ في وَضَحِ النهارْ «
والأرض تَشْتُمُ من بعيد: يا بحارْ
ما زلت مثلي ترزحين بكل عبءٍ. والسماءْ
خرساء صامتة تطل على الجميع بلا حياء ».

ونجد أن صور هذا الجزء من القصيدة تتابع عرض مشاهد انتقال اللؤلؤة بين ربان السفينة والطواش ومتابعة عيون الغواص لها. فالتشبيه المركب والممتد في بداية النص: « وكخفرع » في أرض مصر، وفي الصباح، جلس الرئيس يمص غليونا ويسعل في رياء كالملوك ». قطعت امتداده الصورة الحقيقية في قوله:

« هذا هو الطواش والكيس الكبير، كيس النقود » والصورة بهذا المقطع تنبه إلى أن أمراً ما سيحدد مصير اللؤلؤة. ثم تستمر مرة أخرى صورة التشبيه ممزوجاً بالاستعارة ومتصلا بالتشبيه الأول في « .. الطواش كالغراب يعلو ويهبط في سفينتنا الحزينة »، وهذا الامتداد والتركيب في صور التشبيه ساعد على إحكام الوصل بين أجزاء القصيدة، بالاضافة إلى ما يمنحه من إشعاعات تضيء زوايا جديدة لمشاهد القصيدة.

وتشكل لحظة الارتداد مرة أخرى الصور التالية لتضيء موقف الغواص أثناء حركة البيع والشراء بين ربان السفينة والطواش، ولتتصل بالصور التي شكلتها لحظات الارتداد في الجزء السابق من القصيدة والتي عبرت عن مشاعر الحرمان لدى زوجة الغواص، يقول الشاعر على لسان الغواص:

« وكفأرتين، عيناي تندسان في ثوب الرئيس تفتشان
عن خرقة حمراء تحجب ضوء لؤلؤة عجيبة
تحلو على صدر الحبيبهْ »

وصور هذه اللحظة تقتطع جزءاً أقصر من أجزاء اللحظات السابقة لأن مشاعر الأمل التي شكلتها قد تضاءلت عما سبق، فاللؤلؤة سينتهي بها المطاف إلى يد الطواش. ونلاحظ فيها أيضاً الامتزاج بين التشبيه والاستعارة، هذا الامتزاج الذي ساعد على تجسيد حركة عين الغواص بين الأمل والرجاء في امتلاك اللؤلؤة. إلا أن الصور التالية لها تقضي على ذلك الأمل:

« وسمعت دندنة النقود وضحكة كصرير باب:
خذها فأسواق الهنود
هيهات تملك مثلها »

وقد ساعدت أداة العطف (الواو) بين الصورة الحقيقية في: « وسمعت دندنة النقود »، وبين التشبيه في: « وضحكة كصرير باب ».. على النفاذ إلى دقة موقف الغواص، فأسلوب العطف بين الحقيقة والمجاز أبرز بقوة آلام الشعور بالحرمان

والأسى من قبل الغواص في تلك اللحظة. وتأتي الصور الأخيرة في القصيدة بمثابة واجهة خلفية للمواقف التي رصدتها الصور الجزئية الممتدة في القصيدة كلها، وذلك باختيار عناصر أخرى من الطبيعة تشارك الشاعر (الغواص) مشاعر الحزن والأسى: فسفينة الغوص بلآلئها التي سيملكها الآخرون غيمة سوداء تبخل بالمطر على الجرار «وكغيمة سوداء تلعنها الجرار، شقت سفينتنا العباب...» والأرض تشم لأنها وجدت في البحار وجها آخر لمعاناة حرمان الانسان على ظهرها: «والأرض تشم من بعيد: يا بحار ما زلت مثلي ترزحين بكل عبء». أما السماء فتشارك تلك العناصر بث آلام الحرمان بصمتها المطبق: «والسماء خرساء صامتة تطل على الجميع بلا حياء». وهكذا استطاعت الصور الجزئية في هذه القصيدة أن تشكل صورة واحدة امتدت من مشهد العثور على اللؤلؤة إلى أن استقرت في يد الطواش، وقد تميزت هذه الصورة المتنامية في القصيدة بعدة خصائص منها:

١) استخدام المنهج البنائي في تكوينها، وهو «المنهج المميز للصورة في الشعر الحر الذي يستخدم الصورة بطريقة بنائية عضوية تندرج أصلاً في صميم العمل الفني، وفي هذا الاندراج تحمل الصورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بكل تعقيداتها الموجودة والتي ستوجد»[١]. والرؤية الموجودة هنا تحمل معاني الحرمان للغواص، والتي ستوجد هي محاولة البحث عن بصيص للأمل وسط الحرمان والشقاء. وللمحافظة على بناء الصورة جاءت القصيدة في مقطع واحد ربط بين أغلب أجزائه استخدام أداة العطف: لواو.

٢) المزج بين الصور الحقيقية والمجازية عن طريق تلاحق الصور وتتابعها، والتي كانت بمثابة عدسات تعكس الموقف من زواياه المتعددة في لحظة العثور على لؤلؤة كبيرة. وجاء تتابع الصور في جمل فعلية واسمية معا ساعدت بدورها على وحدة الصور العامة وتلاحمها. والطريقة التي اتبعها الشاعر في مزج الصور جميعاً بأشكالها

(١) نعيم حسن اليافي: الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر. رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦٧ ص٤٧٨.

الحقيقية والمجازية أكسبت الموقف بعداً تحليلياً لكافة الزوايا صنعه خيال شاعري مميز.

٣) وقد استعان الشاعر ببعض جماليات الاسلوب القصصي في: السرد القصصي ولحظة الارتداد في بناء الصورة العامة للقصيدة مما ساعد على إشاعة الحركة بين جزئيات المشاهد التي ترصدها: الحركة الخارجية في شكل السرد القصصي: «وصرخت، وانتفضت، وأبرقت كل العيون... وككف عفريت تمد من العباب، أبصرت سارية تكاد تطير.. وابتسم الصحاب.. عاد الغراب...» والحركة الداخلية لأعماق الغواص التي يرصدها الشكل التعبيري في لحظة الارتداد: «ورحت أسأل أي جيد يا فلان ستشع فيه قلادة... وذكرت ليلى... طار الخيال بضلوعي الظمأى وأقدامي تقرحها الحبال...». والصور الحركية تقوم بدور كبير في تجسيد الحقائق الشعورية التي ترصدها القصيدة، وتمتد إشعاعاتها في زوايا بعيدة مميزة.

والنموذج الثاني للقصيدة الصورة في هذا الجزء هي قصيدة: «**زغب الطيور الجارحة**» للشاعر علي عبدالله خليفة[١]. ونلاحظ بداية أن المنهج البنائي للصورة في هذه القصيدة يختلف في جزء منه عن المنهج البنائي للصورة في القصيدة السابقة. فبينما يعتمد بناء الصورة في قصيدة (اللؤلؤة) على السرد القصصي ولحظة الارتداد. نراه يعتمد في هذه القصيدة على توليد الصورة وتنميتها من خلال زاوية واحدة في القصيدة. فالصورة هنا داخلية خاصة تنبثق من زاوية واحدة للمشهد، وليس من زوايا مختلفة ومتتابعة كما في السرد القصصي في القصيدة السابقة، وهي في هذا المنهج قريبة من الشكل التعبيري للصورة في «لحظة الارتداد» إلا أنها تختلف عنها في أن الصور الجزئية في «لحظة الارتداد» تتصل اتصالا تاماً بالصور الجزئية في باقي القصيدة ولا تنفصل عنها، وهي بدورها تشكل جزئية منفصلة وخاصة في القصيدة، بينما الصور في هذه القصيدة بنائية مركبة في شكل واحد متصل يشمل القصيدة كلها.

(١) تراجع القصيدة كاملة في ديوان: علي عبدالله خليفة: أنين الصواري ص ٥٩ ـ ٦٨.

ويقوم بناء الصور الجزئية في القصيدة على تساؤل ملح من الأب نحو طفلة الصغير حول سبب حزنه وبكائه. وهذه التساؤلات تستمر في القصيدة كلها، وتضيء لحظات المعاناة لدى الغواص وانعكاساتها لدى الانسان المعاصر، وتبدأ صور القصيدة بقول الشاعر:

«ما الذي يبكيكَ يا طفلي الحبيبْ؟
ما لها عيناكَ والحزنُ المُريبْ
وانكفاءُ القلق المبهم في يومٍ عصيبْ،
وهمومُ الشمس في يوم شتائيٍّ كئيبْ؟
ما لها عيناكَ يا طفلي الحبيبْ
تذرفان الدمع في صمتٍ غريبْ
مثل صمت الخائبين الخاسرينْ
مثل صمت في صلاة للمغيبْ؟
ما لعينيك، وما هذا النداء
راعشَ النبرةِ مفهوم الرجاءْ؟
يا ملاكي،
كلُّ ما فيك أراهْ..
تمتمات جَمَدَتْ فوق الشفاهْ
ما الذي تبغيهِ؟
قل لي ما تُريدْ»

فالشاعر هنا قد شكل صوراً حقيقية ومجازية باستخدام أسلوب انشائي (الاستفهام)، وهذا الأسلوب ساعد الشاعر على خلق الامتداد في الصورة. لأن التساؤل يقف في كل مرة دون إجابة، وبالتالي يستمر محاولاً البحث عنها. ونلاحظ اتكاء الصور الجزئية على مدركات معنوية في أغلبها فهناك: «**الحزن** المريب، وانكفاء **القلق، وهموم** الشمس في يوم شتائي **كئيب**» بالاضافة الى إحداث شيء من

الانتباه وكسر حدة تتابع التساؤلات بالجمع بين: الصمت والنداء في الصورتين التاليتين:

«ما لها عيناك يا طفلي الحبيب
تذرفان الدمعَ في صمت غريب»
«ما لعينيك وما هذا النداء
راعشَ النبرة منهوم الرجاء؟»

وكأن الصمت الغريب في انسكاب الدمع صورة من صور النداء، فجاء الطباق بين الصمت والنداء في هاتين الصورتين مؤكداً لمشاعر الحزن في الصور السابقة. وينتهي المقطع الأول في القصيدة بصورة متصلة تحاول من خلال التعبير الحقيقي والمجازي فيها إيجاد تخفيف لذلك الحزن المريب في عيون الطفل. وهذه الصورة شكلتها عناصر جديدة تبرز ملامح النجاة من صور الحزن والألم، هذه العناصر هي: «ابتسامات الرضا، وانتشاء بالحياة، وابتهالات صلاة»، حيث يقول الشاعر:

«منذ أن جئتَ وجفني ما غضا
يرتجي منك ابتساماتِ الرضا
وانتشاءً بالحياة
وابتهالات صلاةْ
لعذوق البِسْرِ.. للأرض..
وللبحرِ العتيدْ»

وتتابع الصورة في المقطع الثاني عن طريق أسلوب الاستفهام في السؤال والاجابة، وذلك للمحافظة على اتصال الصورة العامة في القصيدة. إلا أن استمرار التساؤلات في هذا المقطع يطول حتى يتعذر معه تحديد زوايا رؤية معينة يسعى الشاعر للوصول إليها، فجاء تتابع هذه التساؤلات مرهقاً للصورة، وهي من جانب آخر تعكس حدة القلق لدى الشاعر. ويقوم التعبير الحقيقي والمجازي في أسلوب الاستفهام المتتابع

بدور إيحائي بارز في التمازج بين خصائص كل منها مع الآخر. من التساؤلات التي وردت في هذا المقطع:

« ما الذي يبكيك يا طفلي الحبيبْ؟
عضَّ نابُ الجوعِ أمعاءً طريّةْ؟
فالتمستَ الثديَ لكنْ..
م تجد فيه بقيةْ؟
....
أم أغاضتْك أغانيَّ الزريّةْ
....
ودعائي وابتهالي؟
....
هل أساءتْكَ الحشايا البالياتْ؟
هل أنِفتَ النومَ في مهدٍ زهيدْ
من حبالٍ وجريدْ
وبقايا من همومْ؟
....
هل ترى بانت لعينيك الخطوبْ
في الليالي الماضيات
فأخافتْك الندوبْ
في جسوم الصيد أجدادكَ أبناء الخليج؟»

وقد جاء دور الصورة في هذه التساؤلات في تحديد أسباب المعاناة وانعكاسها لدى الطفل، وهي معاناة ممتدة اتضحت ملامحها في: (الحرمان والفقر والشقاء) ففي صورة « هل ترى بانت لعينيك الخطوب، في الليالي الماضيات...» نجد أن المجاز في: « بانت لعينيك الخطوب»، قد جسد معاناة الماضي وامتدادها حتى الحاضر في بكاء الطفل.

وقد حاولت بعض الصور المركبة في هذا المقطع الحد من تتابع التساؤلات في داخله كما نجد في الصورة المركبة بعد الاستفهام في: « عض ناب الجوع أمعاء طريه... أم أغاضتك أغاني الزريه..؟» فهنا تظهر صورة متصلة في قول الشاعر:

« لا.. وحق البحر والأفق الرحيبْ
في انفعالات الرجالْ
وانطلاقاتِ شراعٍ مستجيبْ
لندالج خليجي عميقْ:
كل أثداء الحليبْ
في صدور الأمهاتْ
لك.. للجيل الجديدْ
وأغانيَّ.. انتفاضات الحنينْ
واشتياقات السنينْ
ودعاءٌ عفويٌّ في الطريقْ
للغد المنشود آتٍ من بعيدْ».

فهذه الصورة المركبة تحاول تخفيف مشاعر الحزن والألم التي أثارتها الجمل الاستفهامية في المقطع وذلك من خلال مسببات الألم نفسها « فالأغاني الزرية » - التي كانت من مسببات الألم - تتحول في هذه الصورة إلى « انتفاضات الحنين، واشتياقات السنين، ودعاء عفوي في الطريق للغد المنشود آت من بعيد » وكلها صور توحي بقرب الخلاص من المعاناة والوصول إلى مشارف النجاة. من هنا فقد ساعدت الصورة الفنية على المزج بين معطيات الألم ومحاولة تخفيفها في موقف واحد للشاعر، من خلال التفاعل بين جزئيات الصورة، وذلك للعلاقات المجازية التي تتميز بها الصورة الشعرية وتعاونها مع الصور الحقيقية الموحية. وقد ساعد هذا بدوره على إبراز رؤية موحدة للشاعر ترى النجاة من خلال الألم.

وفي المقطع الثالث والأخير من القصيدة ينتهي أسلوب الاستفهام، ويتحول مسار

الصور إلى تأكيد متواصل بوجوب مجاوزة مشاعر الحزن والأسى إلى اتخاذ السبيل الأمثل وصولا إلى غد أكثر اشراقاً، وذلك بالمزج بين الأساليب الانشائية والخبرية داخل الصورة، يبدأ المقطع بقول الشاعر:

« كفكف الدمع حبيبي..
وامسح الحزنَ بأفراحِ كبيرهْ
أنت في قلبي، وفي عيني،
وفي عمريَ.. آمالٌ خطيرهْ
أنت زحفُ النورِ في هذي الجزيرهْ
أنت موجٌ كاسحٌ يلقي هديرهْ
....
يا مُنى عُمري أراكْ..
في الغدِ الآتي.. أراكْ
حطبا تقتاتُه نار الخلاص
وأنا عمري فداه.. وفداكْ
أجل أن تبقى الضفافْ
حالمات في المساء
بغد حلو الضياءْ
يسكب النور، ويسخو بالعطاءْ ».

فالأساليب الانشائية (في الأمر والنداء) تعاونت مع الأسلوب الخبري في باقي المقطع لإبراز أمل الشاعر المتمثل في طفله الصغير. وقد جاءت الصور الفنية خلال هذه الأساليب مجسدة لذلك الأمل، في تعبيراتها الحقيقية والمجازية، فأسلوب الأمر في: « كفكف الدمع حبيبي » يشكل صورة حقيقية ارتبطت بالصورة المجازية في: « وامسح الحزن بأفراح كبيرة » عن طريق واو العطف. وجاء الطباق في: (الحزن والفرح) ليوحي برغبة أكيدة في وجوب مجاوزة الألم. والصور الفنية في الأساليب

الخبرية تؤكد أيضاً تلك الرغبة بلجوئها الى ضمير المخاطب وتكراره، فالطفل في عين الأب « آمال خطيرة، وزحف النور، وموج كاسح يلقى هديره ». أما أسلوب النداء والخبر في باقي المقطع وما حواه من صور حقيقية ومجازية فقد أكد رؤية الشاعر، ومن جانب آخر تعاون مع أسلوب الأمر في بداية المقطع لرسم حدود رؤية شاملة استمرت في مقاطع القصيدة كلها.

وهكذا تضافرت الصور الجزئية في هذه القصيدة لتشكل صورة شعرية واحدة. وقد لجأت الصور الجزئية إلى أسلوب توليد الحدث بالاتكاء على زاوية واحدة، وإضاءة باقي الزوايا من خلالها، فالحدث هو بكاء الطفل، والزاوية التي ألحت عليها الصور هي أسباب ذلك البكاء والحزن، وباقي الزوايا التي اتضحت هي محاولة المزج بين معاناة الانسان المعاصر ومعاناة الآباء في زمن الغوص حتى يمكن الوصول إلى الأمل في الخلاص. وقد ساعد على وحدة الصورة في هذه القصيدة استعمال ضمير المخاطب وتوجيه الحديث من الأب إلى الطفل في جميع المقاطع. أيضاً كان اللجوء إلى الأساليب الانشائية (ومنها الاستفهام والأمر والنداء) مع المزج بين أشكال الصورة الجزئية حقيقية كانت أم مجازية أسلوبا منح الصورة الفنية طاقات واسعة ودلالات أكثر شمولاً. « فتراكب الصور يكون ميزة إذا أحسن الشاعر استخدامها فأقام توازنا في القصيدة بينها وبين الأساليب الأخرى كالاساليب الانشائية على سبيل المثال، فكأننا نضع مرآتين متقابلتين لنحصل على صور لا نهائية »(١).

ومن هنا فقد اتخذت « القصيدة الصورة » مناهج مختلفة في بنائها منها طريقة السرد القصصي ولحظة الارتداد ـ وهما طريقتان اتخذتها القصيدة الأولى منهجاً لها ـ وطريقة توليد الصورة وتنميتها من زاوية واحدة للموقف ـ وهي السبيل الذي سلكته الصورة في القصيدة الثانية ـ ويبقى في النهاية قدرة الشاعر على إيجاد علاقة خاصة بين الصور الجزئية في قصيدته بحيث تكون صورة واحدة متماسكة لا نستطيع فصل أي جزء منها عن الآخر أياً كان المنهج الذي اتخذه في سبيل تلك الغاية. وهذا « ما

---

(١) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. ص٢٣.

يكشف عن خيال خصب خلاق يبدع من الفكرة والصورة تجربة مكتملة، لذلك فإن افكار الشاعر وصوره الجزئية يجب أن تتضافر وأن تتلاحم لتخلق الصورة العامة للقصيدة في تمامها وكمالها »[1]. من هنا تبدو أهمية الصورة في هذا النوع من القصائد في التكامل الذي يمنحه اتصال الصورة في داخلها، وجمعها شتات الرؤية أو الموقف الذي ترصده حتى تستطيع بالتالي إحداث الأثر الذي تنشده لدى القارئ أو المتلقي بصورة أكثر عمقاً ودلالة.

الخيال والصورة الشعرية

كانت تلك أبرز الأشكال التي اتخذتها الصور الشعرية في القصيدة المستمدة من صورة البحر من جانب خاص هو ماضي الغوص في منطقة الخليج، وهي أيضاً أهم أشكال الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة. إلا أن الجانب الذي تجب الاشارة إليه في نهاية الفصل هو دور الخيال في انتقاء مصادر بعينها وإيجاد علاقة خاصة بين جزئيات هذه المصادر، تلك العلاقة التي جاءت في أشكال الصور الفنية المختلفة. وذلك أن « الخيال يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية »[2].

والخيال في القصائد السابقة كان له أكبر الاثر في تشكيل صورها الشعرية، لأن هناك رؤية خاصة وجهت الشاعر نحو انتقاء مصادر الصورة وإعادة صياغتها وفقاً لتلك الرؤية، وهي رؤية شكلتها عاطفة الحب في كلا النوعين من القصائد، جاءت في

(١) طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص ١٩.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص ٧٨.

أغلب قصائد الشعر العمودي في صورة فخر وإعجاب، وفي قصائد الشعر الحر في شكل رصد للمعاناة. ومن هنا فقد تحققت فكرة « أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة ليؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة الى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور وان يحقق بينهما الانسجام والوحدة »[1].

ويمكن أن نتبين مدى تحقق هذه الوظيفة للخيال الشعري وهي: العمل على التوازن بين العاطفة والصورة، من منطلق رؤية خاصة للشاعر في مصادر الصور وطبيعتها ووظائفها في القصائد. ففي مصادر الصور كان دور الخيال في انتقاء جزئيات وعناصر خاصة من الطبيعة ومن الواقع المادي والتاريخ... كي تسهل مهمة الصورة بعد ذلك في تشكيل العلاقة الفنية التي تريد. أما في طبيعة الصور الشعرية فقد كان دور الخيال واضحاً في التأليف بين عناصر الصورة في شكل تشبيه أو استعارة أو كناية أو صورة حقيقية موحية، وفي شكل صور مركبة تجمع بين عدة أشكال للصورة الشعرية، ثم في الصورة الممتدة في كل أجزاء القصيدة. وقامت خصائص كل من الأشكال السابقة بإحداث الامتزاج الخاص بين عناصر الصورة والذي يميز كل شكل منها عن الآخر، هذا الامتزاج أبرز بالتالي دور الخيال. فبين طرفي التشبيه كانت علاقة المقارنة والاتحاد والمشابهة الحسية وإيقاع الائتلاف بين المختلفات، وبين طرفي الاستعارة كان التفاعل الذي جاء في صورتي التشخيص وتبادل المدركات الحسية، وفي الصور المركبة اتضح دور الخيال في الجمع بين أشكال مختلفة للصورة الشعرية من أجل رسم صورة واحدة مركبة في مقطع من مقاطع القصيدة مع الاستفادة من تمازج خصائص اشكال الصور الجزئية مع بعضها البعض. أما في القصيدة الصورة فقد قام الخيال بتتبع مسار الصور الجزئية وجمع شتاتها للخروج بصورة شعرية واحدة تمتد في القصيدة كلها.

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص ٧٣.

ونجد أن خاصية الاتحاد بين أطراف الصورة هي الخاصية الغالبة التي ميزت علاقات الخيال داخل أشكال الصور الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية وصور حقيقية جزئية كانت أم مركبة. «فالخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزاً»[١]. والعاطفة التي شكل منها الخيال صوره الشعرية جاءت فخراً واعجاباً في قصائد الشعر العمودي، ورصداً للمعاناة في قصائد الشعر الحر. من هنا يكون الارتباط الوثيق بين الخيال والعاطفة لإبراز إيحاءات الصورة الشعرية داخل القصيدة. وهكذا يتضح دور الخيال في وظيفة الصور الشعرية في العمل على تأكيد الاتحاد بين عاطفة الشاعر ومظاهر الحياة من حوله، رأيناه في التشبيه في :إبراز جمال جزئيات المعنى، وتقريب هذا المعنى إلى المتلقى وإقناعه به، وتأكيده وتقويته، وإبراز عنصر المفارقة في رسم جانبي الصورة. وفي الاستعارة كان إيجاز المعنى وتكثيفه، وإدراكه، وإزالة الرتابة عنه. أما في الصور المركبة والقصيدة الصورة فقد كانت الوظيفة في تقصي جزئيات الموقف وتفتيتها لاكسابها إيحاءاتها الخاصة.

وفي النهاية فإن دور الخيال كان في عمله على تنظيم التجربة الانسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة الوجود، ذلك الدور الذي أكسب الصورة الشعرية قيمتها الكبرى[٢] وكانت التجربة الانسانية التي ألحت عليها الصور في القصائد هي علاقة الانسان الخليجي بالبحر في مرحلة الغوص، وانعكاسات تلك العلاقة على الانسان المعاصر في الفخر والاعجاب وتحليل المعاناة، من أجل الوصول إلى صيغة أفضل للحياة في الحاضر والمستقبل.

❧❧❧

---

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص ٧٢.

(٢) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط. إربد، الاردن، ١٩٨٠ ص ١٤.

الفصل الثالث

اللغة والموسيقى

أوّلاً: لغة الشعر

خصوصيّة اللغة الشعريّة

اللغة أداة الشعر وكل فنون الأدب. وحين ترد هذه المقولة تبرز عدة قضايا تتطلب البحث والتحليل، فعن طريق اللغة نتبين الموقف الذي تطرحه القصيدة، وأصوات ذلك الموقف ودلالاته[1]، ونتبين كذلك الجوانب التي سعت من خلالها القصيدة لتشكيل بنيتها من الصورة والأسلوب، والموسيقى، ووسائل التشكيل الفني، وما تثيره هذه الوسائل المختلفة من محاور جزئية تتطلب بدورها مباحث خاصة في الدراسة الفنية.

ونتيجة لأن الموقف الأدبي والصورة الشعرية قد تناولها البحث في فصول سابقة، فانه يبقى في هذا الفصل دراسة بعض الجوانب الأخرى الخاصة باللغة وهي الأسلوب والموسيقى. ذلك أن «اللغة هي مادة الأديب ويمكن القول أن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة، تماماً كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها»[2]. وعلى هذا تأتي أهمية اللغة في الأشكال الأدبية من أنها عملية انتقاء لألفاظ معينة، ثم صياغة هذه الألفاظ في سياق خاص، يوضح بدوره كافة الجوانب الأخرى التي تحويها التجربة الأدبية. لذلك فإن أي تحليل لجانب من هذه الجوانب سواء أكان الموقف أم الصورة أم الأسلوب أم الموسيقى فإن اللغة تكون

(١) لمزيد من التفصيل عن الموقف وأصوات الشعر يراجع:
طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة. ص ٨١.

(٢) أوستن وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب. ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢ ص ٢٢٣.

هي الطريق الموصل إلى استكناه سمات كل مجال من هذه المجالات، وتكون عملية الانتقاء داخل هذا الجانب أو ذاك بمثابة القناة الموصلة إلى إدراك الأهمية الأخرى للغة داخل النص الأدبي، من حيث إمكانية تناولها على أكثر من مستوى، لأن عملية انتقاء اللغة الأدبية تخرج اللغة من المستوى التقريري المباشر إلى المستوى الرمزي غير المباشر الذي يتيح للمتلقي تناول العمل الأدبي في مستوياته المتتابعة، لبيان مدى ثراء اللغة الأدبية داخل النص وقدرتها على إثارة كافة القضايا المتعلقة بالعمل الأدبي.

وهنا يبرز أيضاً جانب آخر لأهمية اللغة الشعرية في تحديد الفرق بينها وبين لغة النثر ـ غير الأدبي ـ حين يكون هذا الفرق قائماً على خروج لغة الشعر إلى المستوى الرمزي أو الايحائي. فالفارق بينهما أن «لغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب. فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريريه، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله بحيث يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور. فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعص صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة...»[1].

ومن هنا نتبين أن هناك سمات خاصة تميز لغة الشعر، منها أنها لغة رمزية موحية مكثفة، وتجمع سمة الإيحاء هذه الصفات كلها. فالرمز لا بد أن يحمل في دلالاته غير المباشرة الايحاء، كذلك فإن البحث في سمتي التكثيف والايجاز ـ خاصة في التراكيب المجازية داخل النص ـ وشرح جزئياتها وتحليلها يؤدي إلى الكشف عن مدى تحقق الجانب الايحائي من خلالها. «فاللغة رموز تثير الصورة فى الذهن. والصورة يتلقاها الانسان من الخارج أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية تأتلف من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية، وبذلك

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط. دار العودة، بيروت ١٩٧٣ ص ٣٧٧.

تكون اللغة في الشعر وسيلة للايحاء وليست أداة لنقل معان محددة »[1]. لذلك فإن تناول اللغة في هذا الفصل سيكون من زاوية **القيمة الايحائية للألفاظ**، ذلك الجانب الذي يتناول لغة النص الأدبي باعتبارها انتقاء لألفاظ معينة توضح في سياق خاص خروجاً بها عن النمط العادي للغة « فلغة الأدب تكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة العادية، والتي لا تظهر إلا باستخدام الفرد لها استخداما متميزاً، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه الكوامن التعبيرية من دراسته للغة أديب معين »[2].

وهناك تعريف آخر للأسلوب هو « أنه مجموعة صفات أو خصائص » تتكرر كلها معاً « في أعمال الأديب المختلفة أو في أدب مكان ما أو فترة زمنية معينة. إن عبارة « تتكرر معاً توحي باللمحات التاريخية الجغرافية والبيئية المختلفة »[3] والأسلوبية في النقد مذهب يعني بتحليل اللغة نحواً وصرفاً ونسقاً وبلاغة وصوتاً وجرساً.. يرى أصحاب هذه المدرسة أنها أولى مكونات الأسلوب لدى الشاعر أو الكاتب بوجه عام »[4].

هذه بعض تعريفات الأسلوب في النقد الأدبي، وهي تعنى بتحليل لغة الأدب في جوانبها التركيبية: النحوية والصرفية والصوتية والبلاغية إلا أننا سنعنى في دراسة الأسلوب في هذا الجزء من الفصل بأهم الصفات والخصائص اللغوية التي تتكرر في الشعر، والتي أشار إليها تعريف « مونرو »، والقيمة الايحائية لهذه الخصائص التي تميز هذا الشعر دون سواه سواء أكانت في اللفظة المفردة أو في الجملة المركبة، فمهما

---

(١) عبدالله محمد الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، اغسطس، سبتمبر، ١٩٨٤ ص٩٧.

(٢) عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي « علم الأسلوب » مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١ ص١١٧.

(٣) التعريف « لمونرو » ورد في مقال: رولف ساندل: مفهوم الأسلوب، ترجمة: لمياء عبدالحميد العاني. مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢ ص ٧٧.

(٤) ماري بورف: اللغة والشاعر، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة. مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢ ص٩٨.

تعددت مناهج البحث الاسلوبي « فإن ثمة مفهوماً أساسياً مشتركاً للأسلوب بمعناه العلمي يمكننا أن نجمله في « الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي »، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان، أو عواطف، أو أخيلة، أو بمعنى آخر الرؤية أو الموقف »[1].

وحين نأتي إلى تحليل القصائد ـ موضوع دراستنا ـ فإننا نلاحظ أن أهم ملامح الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي في القصائد هي « شيوع الألفاظ والتعبيرات المستمدة من صورة البحر »، لذلك فإن المنهج الذي نتبعه لدراسة لغة هذه النصوص من خلال هذا الملمح يأتي في: دراسة دلالة الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر، وبيان الدور الترابطي البنيوي لهذه الألفاظ والتعبيرات.

وفي جانب آخر لدراسة اللغة في هذا الفصل نتناول ظاهرة تكرار بعض الجمل المستمدة من صورة البحر أو من عناصر أخرى، ومحاولة تتبع دلالة هذا التكرار في القصيدة والدور الإيحائي الذي يقوم به.

وعلى هذا فإن منهج الدراسة في هذا الفصل يتناول تحليل ظاهرتين أسلوبيتين هما:

(١) شيوع الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر:

أ ـ دلالاتها.

ب ـ دورها الترابطي البنيوي.

(٢) ظاهرة التكرار.

---

(١) شكري عياد: قراءة أسلوبية لشعر حافظ. مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني: يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣ ص ١٣ ـ ١٤.

١ ـ شيوع بعض الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر

أ ـ دلالاتها:

إن ابرز سمة يمكن أن تميز لغة الشعر موضوع الدراسة هي شيوع بعض الألفاظ الخاصة بصورة البحر، وهذه نتيجة حتمية لهذا المجال الذي تدور فيه القصائد والمقطوعات، وهو صورة البحر وعلاقة الانسان به. فنجد أن بعض الألفاظ ـ مثل: الشاطئ، والموج، والزورق، والشراع، والمجداف، واللؤلؤ، وأسماء السفن والأسماك، وأغاني البحر... وغيرها ـ تلح على مخيلة الشعراء، وهي بهذا تدل على موقف متقارب للشعراء من خلال الموضوع الواحد الذي يشكلون تجربتهم في إطاره. فألفاظ البحر وردت في الشعر بدلالاتها الحقيقية والمجازية، والاستخدام المجازي لهذه الالفاظ يوسع مجالاتها الدلالية، ويمنح الأشعار التي وردت فيها بعض سمات خاصة، «فالاستخدام المجازي لكثير من الكلمات يعطيها علاقات جديدة، تتجاوز الدلالة المباشرة، فإن الكلمة تتغير قيمتها الدلالية عندما تستخدم بصورة مجازية وتتحول من مجال إلى مجال، فتكتسب في موقعها الجديد درجة أعلى من الوضوح لأنها تستدعي الانتباه في سياقها الجديد»[1].

وسوف نتوقف عند كل لفظة من الكلمات السابقة سواء وردت في الشعر العمودي أو الحر، لنبين دلالتها الخاصة، وسر توظيف الشاعر لها.

الشاطئ:

تتردد هذه اللفظة في شعر البحر بشكل تكاد تكون من خلاله سمة خاصة بـه. وحين ننظر إلى هذه اللفظة ومدلولها الحقيقي فإننا نراها جزءاً من صورة طبيعية يكون

(١) محمود فهمي حجازي: الأسس الدلالية في تحليل النصوص العربية الفصل السادس من: النصوص الأدبية، دراسة وتحليل. ط. دار قطري بن الفجاءة، الدوحة ١٩٨٣ ص ٢٢٤.

جانبها الآخر البحر أو البحيرة أو النهر، ويتميز هذا الجزء الطبيعي بالجمال والرحابة والامتداد، وهي تعني بالنسبة للبحار السلامة والأمان، وللغريق النجاة من الموت... من هذه المدلولات وغيرها للفظة الشاطئ أخذ الشاعر مدلولاته الخاصة التي **ترتبط أولا بالمنظر الطبيعي**، كما نجدها ترد عند الشاعر أحمد الخليفة الذي يقول من قصيدة بعنوان: «مهرجان صيف»:

«سرْ على **الشاطئ** الطروب رويداً وانظرْ الموجَ والضياء الحاني
شاطئٌ مقمرٌ تداعبُه الأحلامُ من أفقها القصي الداني
والغيوم البيضاء في شعلة الأضواء تبدو كموجةٍ من دخان
وظلال النخيل في **الشاطئ** المسحور توحي برائعات المعاني
ها هنا البحر والنخيل على شطِّه في الرمل ناعسات حواني»[1]

ويقول أيضاً في قصيدة أخرى:

وشطآنٌ تراءى من بعيد ... على أمواجها السحر الحلال
تعانقتِ النخيل على ثراها ... فغارت من تعانقها الجبال
وباتتْ ترقب الشطآن ليلا ... لتسمعَ ما تبوح به الرمال[2]

فلفظة «الشاطئ» في هذين النصين جاءت في وصف لمنظر طبيعي تلازم معها وصف لجزئيات أخرى مثل: الموج والغيوم، والرمل والنخيل.. وهذه الدلالة نجدها واضحة في أغلب المقطوعات التي تناولت البحر كصورة وصفية[3]. وهذا التلازم بين

(١) أحمد الخليفة: من أغاني البحرين. ص ٦٣.
(٢) أحمد الخليفة: هجير وسراب. ص ٦.
(٣) من الممكن مراجعة هذه المقطوعات في:
١ ـ أحمد الخليفة: القمر والنخيل. ص ٥٦.
٢ ـ أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩٠.
٣ ـ مبارك بن سيف: أنشودة الخليج. ص ١٧، ١٨.

ألفاظ البحر والبر يمنحنا دلالة أخرى غير الدلالة الحقيقية في اجتماعها كمنظر طبيعي على ساحل الخليج، وهي أن حياة الانسان الخليجي مرتبطة بالجانبين: البر والبحر معاً، فالعمل في البحر وعلى البر، الشخصية البحرية والبدوية معاً.

ومن الصورة الوصفية للفظة الشاطئ شاع استعمال آخر لهذه اللفظة أبرزه **موقف الشاعر الرومانسي من الطبيعة**، وهذا الاستعمال يتسم باقتران ألفاظ الطبيعة بالرؤى والاحلام والرحلة الخيالية والشكوى والمناجاة وبعث الذكريات، ولفظة الشاطئ - كغيرها من عناصر الطبيعة - جاءت في هذه الدلالة عنصراً مشاركاً في الرحلة أو النزهة، أو ملجئاً للشكوى وللعودة إلى الماضي. فمن النصوص التي ظهرت فيها الدلالة الرومانسية للفظة الشاطئ في مجال الرحلة أو النزهة قول الشاعر أحمد الخليفة:

« ها هنا **الضفة والبحر** الجميل
والسفوح الخضرُ والظل الظليل
طابت الخلوةُ فيها والمقيل
حولها طفْ طويلا يا دليل
وتمهَّلْ لا تنادي بالرحيل » [1]

وفي هذا النص أيضاً لغازي القصيبي ترد نفس الصورة للشاطئ:

تمنيتُ لو نحن سرنا على **الخليج**   إذا ما استدار القمر
نبلُّ أقدامَنا بالمياه   ونصغي إلى ذكريات السحر
وتغتسلين بليل بلادي   بليل القوافي... بليل الصور
ونبحرُ في الفجرِ - حين تعود   الزوارقُ - تحت شراع الحذرْ [2]

(١) أحمد الخليفة: من أغاني البحرين. ص ٩١، ٩٢.
(٢) غازي القصيبي: معركة بلا راية. ص ٤٩.

وهناك نصوص أخرى جعلت من هذه اللفظة ملجئاً للشكوى، مثل قول عبدالرحمن رفيع:

يا شاطئ الأحلام طالَ بي السرى   وتناءت الآمالُ فهي أماني
هذا حصادُ العمر أضحى يابساً   واسودَّ بعد الاخضرار زماني [1]

وكذلك قول مبارك بن سيف:

« **يا ضفافَ الشطِّ**
هل أشكو لما بي من حنينْ
أم أداري ما بقلبي من جوَى
ودموعِ هَمَسَ الجَفْنُ لها ألا تبينْ » [2]

ومحاولة بعث الذكريات أيضاً مجال دلالي اتضح في شعر البحر من خلال لفظة الشاطئ أو الساحل، فيقول أحمد الخليفة مخاطباً الشاطئ:

« **أيها الشاطئ** يا مهبطَ أحلام العذارى
يا رؤى الأنغام يا مهدَ الهناءات السكارى
جدد الآن لنا عهداً من الماضي توارى
وابعث الفرحةَ في ليل المحبين الحيارى » [3]

وهناك أيضاً أبيات لعبدالله سنان من قصيدته « نفحات الخليج » [4] حيث تجيء لفظة الشاطئ لتدل على الماضي الذي يتمنى الشاعر عودته. وهذا المعنى يرد كذلك

(١) عبدالرحمن رفيع: الدوران حول البعيد. ص ٢٨.
(٢) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٢٧.
(٣) أحمد الخليفة: من أغاني البحرين. ص ٥١.
(٤) عبدالله سنان: نفحات الخليج. ص ٨٢.

لدى الشاعر الرومانسي علي محمود طه الذي يقول في قصيدته «الأمسية الحزينة»:

يا للبحيرة: من يرتادُ **شاطئَها** ... ومن يسرُّ إلى الوادي مناجاتي
ومن يعيد لنا أطيافَ ليلتِها ... وما غنمْنا عليها من أويقاتِ
يضمنا باسقٌ في الشط منفردٌ ... ضمَّ الشتيتين في علياء جناتِ
وللقلوبِ أحاديثٌ يحاوبُها ... تناوحُ الطيرِ في ظلِّ الخميلاتِ (١)

ومن سمات استعمال الشاعر للفظة الشاطئ في هذه الأشعار الرومانسية **اقترانها بألفاظ الرؤى والاحلام والهناءات السكارى والأطياف والأويقات**.. وهذه الألفاظ تعكس دلالتين أخريين هما أن هذه المواقف في أغلبها مواقف خيالية وهي من جانب آخر تؤكد روعة الماضي الذي يتوق إليه الشاعر.

وفي استعمال مجازي آخر للفظة الشاطئ، **نجدها جاءت للدلالة على لهفة الشاعر للعودة إلى وطنه** بعد غربته بعيداً عنه، وجاءت هنا مضافة إلى الأمس (شاطئ الأمس)، وهو هنا رمز لوطن الشاعر...

يا شاطئَ الأمسِ إني عدتُ من ظمأ ... أكادُ أشربُ صخراً فيك منتصباً
خذْني إلى رملكِ الفضي ياشفةً ... تهفو لذي ولَهٍ قد كان محتجباً
فإنني لم أزلْ من غصةٍ كبدا ... حرّى وقلبا بنار الوجد ملتهباً (٢).

الموج:

هذه اللفظة ترتبط - كصورة طبيعية - **بمعاني الصوت والحركة**، والشاعر يحول هذه الصفات باستعماله اللغوي الخاص إلى دلالات مجازية تؤكد موقف الشاعر ورؤيته بارتباطها بغيرها من العناصر اللغوية، لذلك فهي ترد مرادفة لألفاظ أخرى مثل: النور والهدير. فالشاعر عبدالله العتيبي يقول:

(١) علي محمود طه: المجموعة الكاملة. ص ٧٧.
(٢) خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ص ٢٤.

يا موجةَ النور قلبي في مسائكُمُ ... عطشى أزاهيره للنور فانكسري (١)

ومن النصوص التي وردت فيها لفظة الموج مرتبطة بالهدير قول الشاعر فاضل خلف في الفخر بقوة رجال الغوص:

فهديرُ الموج يغدو نغماً ... لرجالٍ جهلوا معنى الخنوع (٢)

وهدير الموج في نص آخر جاء مرتبطاً بذكريات الماضي، يقول عيسى النشمي:

يُذكّرُني المغيبُ **وهدْرُ موجٍ** ... أحبائي وقد صَعُبَ اللقاءُ
وينقل خافقي شوق وحب ... إلى الماضي وقد ضجَّ النداءُ (٣)

أما النصوص التي وردت فيها لفظة الموج مرتبطة بالحركة فمنها قول أحمد الخليفة:

كأنما الموجُ من نجوى خواطرِنا ... له على صمته روح ووجدان
نراه يرقص أنى سار زورقنا ... فتشرئب له في البوح آذان (٤)

فالشاعر هنا انتقى صفة الحركة التي يتميز بها الموج، ولكنها حركة ذات إيقاع موسيقي مناسب ليصوغ الشاعر من خلالها باقي تعبيراته اللغوية التي تصور حالته الوجدانية.

وفي نص آخر نجد الشاعر قد انتقى صفة الحركة في الموج، ولكنها حركة تتميز باللانهائية ولذلك فهي في تغير مستمر، هذا التغير لا بد أن يحمل معه في يوم ما البشارة بالغد المشرق، يقول قاسم حداد:

(١) عبدالله العتيبي، قصيدة: المرفأ الأخير. البيان، العدد السادس والتسعون، مارس ١٩٧٤ ص ٩.
(٢) فاضل خلف: علي ضفاف مجردة. ص ١٣٩.
(٣) عيسى النشمي: قصيدة: بحار وشراع. البيان، العدد السادس والأربعون، يناير ١٩٧٠ ص ٣٩.
(٤) احمد الخليفة: هجير وسراب. ص ٤٨.

من سَعَفَةٍ تهتز ، من **موجاتِ سيفْ**

تأتي تباشيرُ الطريق

تأتي لتغتالَ الكآبة والخريفْ [1]

الزورق:

يرتبط المدلول الحقيقي لهذه اللفظة بالتنقل وبرحلات الصيد والنزهات البحرية، إلا أن الشاعر المعاصر أخذ من هذه المدلولات وغيرها مدلولات أخرى **ارتبطت في أغلبها برحلات خيالية** لذلك فهو يضيف إلى هذه الكلمة كلمات أخرى مثل: الوهم والأحلام والابحار في الصور... والشاعر غازي القصيبي ترد لديه كلمة (الزورق) بمدلولاتها المجازية هذه في عدة نصوص منها قوله في قصيدة بعنوان: « نجام »:

تعالي دقائقَ نهرب فيهـا ... على **زورقٍ** مبحـرٍ في صـور

وحيديـن في رحلـة لا تحب ... الدموعَ ولا تنتشي بـالكـدر [2]

وفي قصيدة أخرى يقول:

كم ذا نَحِـنُ إلى اللقـاء ونتني ... بجوانحٍ تدمى وطرف يدمـعُ

بيني وبينـكِ رحلـةٌ لا تنتهـي ... عبرَ الخيـال وهـوةٌ لا تقطـعُ

بحرٌ مـن الظلماتِ يفصـل بيننـا ... يحتارُ فيـه **الزورق** المتطلـعُ [3]

وترد هذه المدلولات المجازية لكلمة « الزورق » أيضاً في نصوص لشعراء آخرين

---

(1) قاسم حداد ، البشارة. ص ٢٦.

(2) غازي القصيبي : قطرات من ظمأ. ص ٧٤.

(3) غازي القصيبي: المصدر السابق. ص ١٣٧ - ١٣٨.

وتراجع كذلك قصيدة: مصابيح البعيد لغازي القصيبي : أبيات غزل. ص ١٩ - ٢٠.

منهم عبدالله العتيبي حيث يقول في قصيدة بعنوان: « الزورق »:

ورسى **زورقُنا** الشاطئَ مطويَّ الشراعْ

ذلك **الزورق** كم طوَّف فينا

عبرَ آفاق الرؤى.. طوَّف فينا

نحوَ صبحٍ لم نكمل نسجَ فجرهْ

نحو دربٍ ما قطفْنا حلوَ زهره

ورجعْنا

لم يعد ما بيننا إلا سجل الذكرياتْ

كل شيءٍ كان حلماً.. كان أحلامَ سباتْ

وأفقْنا.. [1]

ونفس هذه الدلالة أيضاً لكلمة « الزورق » وردت لدى الشاعر ذياب العامري في قوله:

« تعالي

لنُبحرَ في **زورق**

من الوهم

حتى حدود المحالْ

إلى عالمٍ شاعريٍ غريب

كدنْيا الخيالْ » [2]

ولدى الشاعرة غنيمة زيد الحرب في قصيدة: « الشاطئ الأزرق » حين تقول:

---

(1) محمد حسن عبدالله: ديوان الشعر الكويتي. ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

(2) ذياب العامري: قصائد من الزمن البعيد. ص ١٤٢.

ألا يا زورق الأحلام، مر بالشاطئ الأزرق
فإنا مذ هجرناه عرفنا الشوق يا أزرق
أمانينا به أمست تكاد بشكنا تختنق
وقد جئنا لنجدتها فهيا قبل أن نغرق [1]

هذا الامتداد الواسع للرحلة الخيالية المرتبطة بكلمة الزورق نجدها بارزة كذلك لدى الشاعر علي محمود طه، ففي قصيدته «الامسية الحزينة» يقول:

يا ليلة قد ذهلنا عن كواكبها	في **زورقٍ** بين ضفافٍ ولجاتِ
يسري بنا موهناً والريحُ تدفعه	كالنجم يسبح في علويّ هالاتِ
وفي الشواطئ للمجدافِ أغنية	يصبُّها الموجُ في سحريّ موجات
ما كان أهنأها دنيا، وأهنأنا	في ليلها الصحو، أو في فجرها الشاتي
مرّتْ خيالاتُ ماضيها وما تركَتْ	سوى وجوم لياليها الحزيناتِ [2]

وبالاضافة إلى مدلول الرحلة الخيالية لكلمة الزورق **هناك مدلول مجازي آخر** اتخذه الشاعر من خلال هذه الكلمة، وهو **التعبير عن مشاعر الرتابة والضياع**، كما نجد في هذا النص للشاعر علي السبتي:

تمر بي الأيام صبحا ومغربا	تكرِّرني فيها ولا أثرٌ مَرّا
كأني **بقايا زورق** ضاعَ أهلُه	فلم يلْقَ لا براً يقيه ولا بحراً [3]

الشراع:

الشراع هو الجزء البارز في الزورق أو المركب، لذلك فإن الدلالة التي اتضحت

---

(١) ليلى محمد صالح: أدب المرأة في الكويت. ص ٢٨٦ .
(٢) علي محمود طه: المجموعة الكاملة. ص.
(٣) علي السبتي: أشعار في الهواء الطلق. ص ٦٣ .

في الشعر ترتبط بالشراع حين يكون منشوراً، ودارت هذه الدلالة حول عدة مجالات منها **كون الشراع رمزاً للخليج** للارتباط الوثيق بين أهل المنطقة والبحر، وفي هذا المعنى يقول أحمد الخليفة مخاطباً وطنه:

بلد الشراع على الخليج الأخضرِ	لك في المعالي ذمة لم تُخْفَرِ [1]

والمجال الدلالي الآخر لكلمة الشراع أن الشاعر جعل منها رمزاً للفخر بماضي الغوص في الخليج فيقول أحمد الخليفة:

شراع تاهَ في عَرْض البحار	كما طيْف يهيمُ بلا قرار
يسيرُ على العبابِ ولا يبالي	بما يلقاه من هول البحار [2]

ويقول عبدالرحمن رفيع:

من هنا أقلع **الشراع** فرفّتْ	في أعالي البحار بيض البنود [3]

ومن إيحاءات القوة التي يحملها الشراع المنشور أُخذت **دلالة مجازية أخرى** وهي أن الشراع رمز للانتصار وتحقق الأمل بالنسبة للغواص، يقول الشاعر على لسان الغواص:

«ومتى أرفع رأسي للصواري
شامخاً مثل **شراعي** في فضا كل البحار» [4]

---

(١) أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩٠ .
(٢) أحمد الخليفة: المصدر السابق. ص ١١٥ .
(٣) عبدالرحمن رفيع: أغاني البحار الأربعة. ص ٤٨ .
وحول هذه الدلالة أيضاً: يراجع علي عبدالله خليفة أنين الصواري. ص ٤٨ .
(٤) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٥٤ .

وفي مجال آخر اتخذ الشاعر كلمة الشراع **للدلالة على معاناة رجال الغوص ومشاركة الشراع لهم في هذه المعاناة** حيث يقول علي عبدالله خليفة على لسان الغواص:

« يعتلي شمَّ صوارينا **شراعٌ**
يا شراعا من خيوطِ الصبرِ
في صدري العليلْ »(1)

ويوظف محمد الفايز الشراع طرفا في صورة شعرية ليصور من خلاله ألم الفراق في بداية رحلة الغوص:

« **وشراعنا** عند القلوعْ
رئةٌ تعرَّتْ من ضلوع »(2)

وكذلك فان سقوط الشراع فوق الأمواج دليل على غرق المركب وهلاك من فيه، وحول هذه الصورة، يقول علي عبدالله خليفة:

فلئن خانت بحار الصمت
بحّاراً جسور
ارتمى منه **الشراع**»
مزَقا فوق الاجاج..(3)

وهكذا فإن كلمة « الشراع » مصدر ثراء دلالي متنوع للتعبيرات المجازية المختلفة المستمدة منها، من هذه الدلالات: الدلالة على القوة والانتصار، وتصوير ملامح

(1) علي عبدالله خليفة: المصدر نفسه. ص ٤٠.
(2) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٢٤٨.
(3) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٣٤.

المعاناة والهلاك، وقد استطاعت هذه الكلمة تجسيد موقف الشاعر في هذه المجالات الدلالية جميعاً.

المجاديف:

ترد هذه الكلمة في شعر البحر **للدلالة على القوة التي توحي بها حركة المجداف وصوته**، ولذلك فإن الشاعر يستخدمها في الغالب بصيغة الجمع لتأكيد هذه الدلالة. ومن النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة مستخدمة دلالتها على القوة المنبعثة من صوت المجاديف وسط الأمواج مبارك بن سيف في فخره برجال الغوص:

هذي **مجاديف السفائن** لم تزلْ أصواتُها في لجِّ موجك تبحرُ
تمضي وقد ضمَّتْ قلوبَ كواسرٍ صَبْرُ الرجال عزائمٌ لا تَفْتُرُ(1)

وكذلك قول محمد الفايز على لسان البحار:

« ها هم رجال مدينتي جاؤا على متن العبابْ
صوت المجاديف الطويلة مثل ألسنة تقولْ
لا شيء غيرَ الحق »(2).

فارتباط لفظة الصوت بالمجاديف في النصين ساعد على ابراز كلمة المجاديف هنا ودلالتها على القوة والمنعة. أما دلالة هذه الكلمة على القوة المنبعثة من حركة المجداف فقد وردت في عدة نصوص منها قول علي عبدالله خليفة على لسان الغواص وهو يوصي ابنه الصغير:

(1) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٨٩.
(2) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٦٦.

« كنْ جلودا .. لا تخفْ كنْ كالحديدْ
فالذي تقصد جبارٌ عنيدْ
عندما تهوي **المجاديفُ** على الأمواجِ
في عنف طليقْ » (١)

وفي نص آخر يقول:

.. **والمجاديف** مضتْ في البحر
عنفا واتساق » (٢)

وهذا الارتباط بين كلمة المجاديف والقوة قد منح الشاعر مجالا دلاليا آخر لهذه الكلمة، وهو تصوير معاناة رجال الغوص على ظهر السفينة من خلال حركة المجداف كما نجد في شعر الفايز:

« **والمجاديف الطويلة**
تحت الضلوع الناتئاتْ
تحت البطون الخاويات
رفسات عفريت تخبط » (٣)

فالدلالة على المعاناة قد برزت من خلال الجمع بين حركة المجداف والقوة التي يتطلبها وبين ملامح الشقاء التي تبدو على أجسام البحارة. وتتأكد دلالة هذه الكلمة على المعاناة أيضاً في قول الشاعر على لسان الغواص الشيخ وهو يحكي نهاية قصته مع البحر:

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٣٩.
(٢) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٧٠.
(٣) محمد الفايز: النور من الداخل. ص.

« أنِفَ المجدافُ عن كفّي إباءْ » (١)

فكلمة « المجاديف » ارتبطت لدى الشاعر الخليجي بالدلالة على القوة في النصوص التي صورت علاقة الغواص مع البحر، إلا أننا حين ننظر إلى هذه الكلمة لدى شاعر آخر نجد أنها حملت مدلولا آخر وهو المشاركة في آلام الغربة وقسوتها وترقب الأمل الذي لا يتحقق في العودة واللقاء، ولذلك فصوت المجاديف هنا أنين متباعد، يقول بدر شاكر السياب من قصيدته: « ستار »:

« الزورق النائي، **وأنا المجاديف الطوالْ**
تدنو على مهل.. وتدنو في انخفاضٍ وارتفاعْ،
حتى إذا امتدتْ يداكِ إليّ في شبه ابتهال
وهمستِ: « ها هوذا يعود » - رجعتِ فارغة الذراعْ
وأفقتِ في الظلماء حيرى، لا ترين سوى النجوم
ترنو إليك من النوافذ في وجومْ.. في وجومْ » (٢)

الدر واللؤلؤ:

حين ترد هاتان الكلمتان فإنهما تحملان على سبيل المعنى الحقيقي الندرة وارتفاع القيمة، وهما بهذا المعنى قد وردتا في أغلب النصوص، لذلك فإن الشاعر يأتي بها **لإبراز المفارقة بين شقاء الغواص في سبيل اللؤلؤ وتمتع الطبقة المترفة به**. وقد تميزت هذه الدلالة لكلمة الدر لدى الشاعر الخليجي دون غيره من الشعراء المعاصرين. ومن النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة لابراز هذه الدلالة قول الشاعر في صورة تفصيلية لحال الغواص والطبقة المترفة:

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٧٧.
(٢) بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة. ص ٧٨.

« يفلقون **الصدفَ الموحلَ** في عز الظهيرة
حسبما شاءتْ أميرة
في أقاصي الأرضِ .. في أغنى البلادْ
في قصورٍ من ضلالْ
تنتشي في دلالْ
درةً حُبلى نضيرة » (١)

ويقول في نص آخر على لسان الغواص:

« هذه كفّي فسَلْها
سلْ جفافَ الجلدِ آثار حبال مزقتْها
كم رعتْ في الغوص **دانةْ**
حفظتْها ـ للذي يقتاتُ من رزقي ـ أمانه » (٢)

وفي نص آخر يقول أيضاً:

« أو لعلَّ الحظّ يأتيني **بدانة**
لم يرَ الغواصُ حسناً مثلها
أو حوى قلبَ المحارْ
ليَ منها نظرةُ العابدِ
أولاها الاخيرة » (٣)

والشاعر محمد الفايز يوجز هذه الدلالة لكلمة الدر في قوله على لسان البحار:

« والبحار مملوءة **درا** سيملكه سواي » (٤)

---

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٥٣.
(٢) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق ص ٤٣ ـ ٤٤، والدانه هي اللؤلؤة الكبيرة النادرة.
(٣) علي عبدالله خليفة: المصدر السابق. ص ٧٤.
(٤) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٦.

وقوله في نص آخر:

« **والدر** للحسناء نجمعه ونحن إلى الشقاء » (١)

وتبرز لهذه الكلمة أيضاً دلالة أخرى في اتخاذ الشاعر **لها رمزاً للقوة المخلصة من المعاناة والمساعدة في الوصول إلى الأمل**، فيقول علي عبدالله خليفة مخاطباً الفارس القادم في قصيدته: « قادم في الزمن الآتي »:

« تعال **درة يتيمة** تفجّرُ المحار » (٢)

وتتكرر هذه الدلالة أيضاً لتعبر عن الأمل في العثور على الخلاص لدى الشاعر أحمد العدواني حيث جعل اللؤلؤة رمزاً للحقيقة التي يبحث عنها في قوله:

« أيتها **اللؤلؤة** اللماعة
الفجر آتٍ لك بعد ساعة
فانتظري شُعاعة
يكشف عن شموسكِ الستارْ
ويزدهي بتاجكِ النهارْ » (٣)

وهذه الدلالة الرمزية لكلمة (اللؤلؤ) نجدها لدى شعراء آخرين في مصر مثل الشاعرة ملك عبدالعزيز في قولها من قصيدتها: « المحار »:

« لكن في جوف البحارِ **لؤلؤة**
لم تبْدُ لي
لا لم تلامسْها أناملي

---

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٥٠.
(٢) علي عبدالله خليفة: اضاءة لذاكرة الوطن. ط. دار الغد، البحرين الثانية ١٩٧٧ ص ٤٤.
(٣) أحمد العدواني: أجنحة العاصفة. ص ٩.

....

أراكِ دون أن أراك يا حبيبتي
والمسك
أحس في قلبِ الفؤادِ ملمَسَكْ
من خلف دغل الموج والمَحَار
تدفئني أشعتك
تنيرُ لي البحار والقفار »(١)

وهناك عدة ألفاظ مستمدة من البحر وتتميز بأنها ذات سمة محلية خاصة بمنطقة الخليج، وقد وردت بدلالاتها الحقيقية والمجازية. وتنقسم هذه الألفاظ إلى ألفاظ خاصة بأسماء الفن والأسماك، وأغاني البحر.

أسماء السفن والأسماك:

أورد الشاعر الخليجي المعاصر في قصائده ألفاظاً خاصة بأسماء سفن الصيد والغوص، وأسماء خاصة بالاسماك في دلالتها الحقيقية والمجازية، فحين نتأمل هذا النص نجد هذه الألفاظ قد استعملت بدلالاتها الحقيقية، وكأن الشاعر يريد تأكيد السمة المحلية الخاصة بمنطقة الخليج في تحديد زوايا الموقف الذي يصوره، فيقول الفايز في بداية المذكرة الأولى من مذكرات بحار:

« أركبْتَ مثلي « **البومَ** » و « **السنبوكَ** » و « **الشوعي** » الكبير ؟
أرفعْتَ أشرعةً أمام الريح في الليل الضرير ؟
....
أسَمِعْتَ صوت « **دجاجة** » **الأعماق** تبْحث عن غذاء ؟
هل طاردَتْكَ « **اللخمة** « **السوداء** » و « **الدول** » **العنيد** ؟

(١) ملك عبدالعزيز: بحر الصمت. ط. دار الكاتب العربي، القاهرة (د. ت). ص ٢٩.

وهل انزويْت وراء هاتيك الصخور
في القاع و « **الرماي** » خلفك كالخفير »(١)

فالبوم والسنبوك والشوعي أسماء لسفن شراعية تستخدم في رحلات الغوص، ودجاجة الأعماق واللخمة والدول والرماي من أسماك قاع البحر التي تشكل بالنسبة للغواص خطر الموت والهلاك، لذلك فإن إيراد الشاعر لها قد ساعد على الايحاء بقسوة المعاناة التي واجهت الغواص، وهي وإن جاءت في دلالة حقيقية إلا أنها حملت ظلالا واسعة من الإيحاء بزوايا الموقف القديم.

وفي نص لشاعر آخر نجده يورد اسماً من أسماء السفن وهو « **السنبوك** » في دلالة رمزية ممتدة من الموقف القديم، يقول الشاعر:

« **سنبوك** » أبي
ما زالت ترسف في **الاغلالْ**
كَلْمى
ما زالت ذاويةَ النظَراتْ
من يبعث فيها بعض حياةْ
ويعيد إليها بيض البسماتْ »(٢)

ويقول أيضاً في مقطع آخر من القصيدة:

« لكن السيل الحاقد يا ليلى
ما زال يحطم « **سُنْبوكي** »
ويبددها مسمارا
حبلا
ألواحا شوهاء »(٣)

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ١٢٥ - ١٢٦.
(٢، ٣) سعيد الصقلاوي: ترنيمة الأمل. ص ١١٧ - ١٢٠.

فكلمة « سنبوك » في المقطع الأول جاءت للدلالة على أن المعاناة القديمة ما زالت ممتدة حتى الآن، وأن الانسان المعاصر لم يصل بعد إلى الخلاص الذي يبحث عنه. « والسنبوك » في المقطع الثاني جاء رمزاً للأصالة القديمة التي أخذت في فقدان ملامحها أمام الحضارة الجديدة الغازية للمنطقة. ولذلك فإن الدلالتين تتفقان في أن من أسباب استمرار المعاناة القديمة هذا الغزو الحضاري الذي يكاد يقضي على جذور الانسان المعاصر والمتمثلة في ملامح الأصالة القديمة للمجتمع.

ومن نماذج الاستعمالات المجازية أيضاً للالفاظ ذات السمة المحلية قول غازي القصيبي في رثاء أخيه:

قلتُ لا ضَيْرَ أعاقَتْكَ الرياح   قلتُ تأتينا إذا جاءَ الصباح

ضاحكاً تحمل في السلةِ ما   صدْتَهُ.. تروي حكايات اللفاح

كيف أغْرَتْ دربه **كنعدةٌ**   كيف شدَّ الخيط **هامورٌ** وراحْ (١)

« فالكنعدة » و « الهامور » من أسماء الاسماك في منطقة الخليج وقد استعملتا في تعبير مجازي حمل معه تفرداً في الصورة، وبالتالي تفردا في التعبير عن مشاعر الحزن والحسرة التي تطغى على الشاعر.

أما علي عبدالله خليفة فإنه يأتي بلفظة « السن » ـ وهي صخرة عظيمة مثلثة الشكل تلقى في قاع البحر لارساء السفينة ـ للتعبير عن وطأة مشاعر السأم والحزن التي تجتاحه فيقول:

« في ليلنا الداجي الحزين

شيءٌ يخوضُ بحارَ الصمتِ موتورٌ.. ثقيلْ

يجثو على الجدران.. يلتقط الشعاعْ

من شمعةٍ يلهو بها طفلٌ صغيرْ

(١) غازي القصيبي: في ذكرى نبيل. ط. دار الكتب، بيروت ١٩٦٩ ص١٠٥.

شيءٌ ثقيلْ

كالليل في حاراتنا

كالحزنِ... (كالسّنِّ) الكبيرْ » (١)

فالشاعر قد وجد في لفظة « السن » طاقة إيحائية باستطاعتها تجسيد مشاعر الثقل التي يريد التعبير عنها، لذلك فقد جاء بها بعد عدة صور جزئية، وكأنه يؤكد تفردها بهذه الطاقة التعبيرية الخاصة.

أغاني البحر:

ترد في القصائد بعض ألفاظ تتردد في أغاني البحر مثل « **الهولو** » و « **اليامال** » في دلالة حقيقية ومجازية. وكما كان الشراع سمة لموطن الشاعر الخليجي في نص سابق (٢)، كذلك فان **نداء « الهولو »** في أغاني البحر **يرى فيه الشاعر سمة خاصة بموطنه**، يقول محمد الفايز:

- **يا موطنَ الهُولو** الذي غنّتْ له   مَن أمس أمس سواحل وبحار (٣)
- وتصاعد **الهُولو** بلحنٍ صاخب   وجفت لوقع دويّه الأبصار (٤)
- الشمس **للهُولو** الذي لمّا تزلْ   ألحانه وكأنها الأسفار (٥)

فكلمة « الهولو » جعلها الشاعر سمة لماضي الغوص في موطنه، لذلك فهو يكررها في معرض فخره بهذا الماضي، وكأن ذلك النداء القديم ما زال يتردد بقوة حتى الآن

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ١١٤ ـ ١١٥.

(٢) يراجع أحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩٠.

(٣) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٥.

(٤) محمد الفايز: المصدر السابق. ص ١١.

(٥) محمد الفايز: المصدر نفسه. ص ١٣.

فهذه الكلمة تخطت مجرد كونها كلمة تتردد في أغاني الغوص إلى أن يحملها الشاعر دلالات تعبيرية ذات سمات خاصة.

أما كلمة «**اليامال**» فقد وردت في عدة نصوص [1] من بينها هذا النص للشاعر علي عبدالله خليفة:

«واهتزت الأوتارُ في سمعِ الدهورْ
لصرخة **اليامال** في اللحنِ الحزينْ
حناجرٌ عانتْ
مذاقَ الملحِ والطينِ، وضجّت بالأنينْ
يا سوطها اللاهب.. يا جرحي المدمّى في الجبينْ
ماذا تقولْ؟؟
إني سمعتُ الجوعَ والالامَ في إصرارها
يعلو الطبولْ
في (**حدوةٍ**) شعرية عبر البحار..» [2]

وبينما رأى محمد الفايز في نداء «الهولو» علامة من علامات القوة والفخر، فإن علي عبدالله خليفة يرى في صرخة «اليامال» في هذا النص حزناً وألماً دفينين يخرجها البحار عبر أغانيه، لذلك فهي صرخة احتجاج على طول المعاناة وقسوتها.

وفي نص آخر نرى كلمة «الهولو» قد جاءت في دلالة مجازية مزجت بين جزئيات البر والبحر، فالبحّار فارس عبسي (وهو المخلص الذي تنتظره بنلوب)، لذلك فالهولو الكبيرة ستنطلق من على ظهر الجواد وليس من السفينة، وتلك إشارة إلى التمازج القوي بين ملامح البر والبحر لدى الشاعر الخليجي يقول قاسم حداد:

(١) يراجع محمد الفايز: «الطين والشمس». ص ٩٧.
وكذلك سعيد الصقلاوي: ترنيمة الامل. ص ١١٨.
(٢) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٩٢.
* الحدوه: غناء جماعي تشترك فيه الاكف بالتصفيق مع الطبول في أهازيج الغوص.

«الفارسُ العبسي في المَنفى تغنّيهُ البحار
في القاع..
في الأصدافِ
في الدرر الكبارْ
بنلوب في الشطآن تنتظر الخبرْ
وتريد أغنية البَحرْ
تشتاق **للهُولو** الكبيرة
من على ظهر الجواد
من قلب فارسها المغامر ظافراً يطوي الوهاد» [1]

* * *

تعليق مختصر على توظيف الشعراء لمفردات البحر:

من هنا فقد حملت الألفاظ والصيغ التعبيرية المستمدة من البحر دلالات كثيرة تنوعت باختلاف تناول الشاعر لها، ووضعها في نسق تعبيري خاص، مما ساعد على ثراء اللغة داخل النص، ومنح الألفاظ الأخرى التي اتصلت بها أبعاداً إيحائية ممتدة، ذلك أن: «أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه، وهي ليست ألفاظاً محددة الدلالة، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي، فإنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية، وإنما يعبرون عن واقعهم النفسي وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس. واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته، وهي ماهيات غير متناهية وما لا تناهي له لا يدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه» [2]. وفي محاولة الألفاظ المستمدة من

(١) قاسم حداد: البشارة. ص ٦١.
(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي. ط. دار المعارف، القاهرة، الثالثة (د.ت) ص ١٢٩.

البحر التعبير عن الواقع النفسي للشاعر جاءت في أغلبها ذات دلالات مجازية يمكن إجمالها في جانبين هما :

١) الاتفاق والاختلاف أو التفرد : فبعض الألفاظ نجد أن دلالتها متفقة مع ورودها لدى شعراء آخرين ، وبعضها أخذ صفة التفرد في الدلالة . فلفظ « الشاطئ » مثلا استمد منه الشاعر الخليجي دلالة على الرحلة . وفي مجال دلالي آخر كان ملجئاً للشكوى وبعث الذكريات ، وهذه الدلالة اتضحت لدى شعراء آخرين في مصر ، منهم « علي محمود طه » . كذلك فإن لفظ « اللؤلؤ » اتفقت دلالة وروده ـ في جانب منها ـ لدى الشاعر الخليجي وغيرها من الشعراء في جعله رمزاً للحقيقة التي يبحث عنها الشاعر . أما التفرد في الدلالة فنجده في ألفاظ كثيرة منها : « اللؤلؤ » واتخاذه دلالة على المفارقة بين عناء الغواص وشقائه وتنعم الطبقة المترفة بحصيلة ذلك الشقاء وهو « اللؤلؤ » . أيضاً يأتي هذا التفرد في الألفاظ ذات السمة المحلية والدلالات المختلفة التي استمدها الشاعر الخليجي منها مثل : « أسماء السفن والأسماك وأغاني البحر » . وكان التفرد في استعمال الشاعر لهذه الألفاظ واضحاً في دلالتها الحقيقية إلى جانب الدلالة المجازية والرمزية .

٢) المزج بين ألفاظ البر والبحر : إذا كان النمط السائد في القصائد ـ موضوع الدراسة ـ هو شيوع الالفاظ والتعبيرات المستمدة من البحر ، فإن دلالة هذه الألفاظ والتعبيرات قد تجاوزت هذا المجال الدلالي المباشر لكي تمزج بين ألفاظ خاصة بالبحر وأخرى مستمدة من البر ، كما نجد في النصوص التي تصف الشاطئ حين جمع الشاعر فيها بين عناصر مثل : الموج والرمل والنخيل والسراب وكذلك في المزج بين ألفاظ : الفارس العبسي والجواد والهاد والبحار والقاع والاصداف والدرر والهولو في قصيدة قاسم حداد : « البشارة » .

* * *

ب ـ الترابط البنيوي :

في مرحلة تالية من مراحل دراسة الالفاظ والتعبيرات المستمدة من البحر يحاول البحث دراسة دور هذه الخصائص التعبيرية في خلق الترابط البنيوي داخل النص ، وبالتالي إبراز القيمة الايحائية التي تؤديها هذه الخصائص .

وإذا كان أبسط تعريف للبنية هي « أنها كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه »[(١)] فإن تحليل الخصائص التعبيرية المستمدة من صورة البحر ، وبيان علاقتها بسواها من التعبيرات اللغوية داخل النص الشعري تؤدي بنا إلى الوصول إلى تصور ما حول البنية اللغوية للنصوص الشعرية موضع الدراسة ، فالدور الترابطي البنيوي دور تقوم به ألفاظ وعبارات معينة ، إما لأنها ذات أهمية أكثر من غيرها في القصيدة ، لأنها تكون بمثابة نقطة تحول في بنية هذه القصيدة وهذا التحول يدعم هذه البنية ، ويضفي الترابط بين الجزء والكل . وإما لأنها ـ العبارات أو الألفاظ ـ ذوات تركيز دلالي قوي بحيث تكون قيمتها التعبيرية أو التأثيرية أقوى من سائر العبارات والألفاظ في القصيدة ، وبالتالي تشع على الكل تأثيراً يدعم بنية القصيدة ، ويوحد صورتها العامة[(٢)] . ومن هذا المنطلق فإن الدور الترابطي البنيوي يتضح من دراسة السياق اللغوي الذي جاءت فيه هذه الألفاظ والخصائص التعبيرية ذات الأهمية الخاصة في النص الشعري للوصول من خلاله إلى الدلالات الايحائية التي تحملها والتي اكسبتها أهميتها الخاصة . يقول عبدالله العتيبي في مقطع من قصيدة « الامل السجين » :

« أيها **الشاطئ** قد طال انتظاري

ساعتي معلولةُ الدقاتِ في وجه الجدار

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . ط . الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٧٦ .

(٢) حول هذه الفكرة يراجع :

صلاح عبدالحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره . ط . دار المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٣ جـ ٢ ص ٢٤٧ .

وأنا في ليلي الكابي الرهيبْ

باحث عن ومضةٍ حيرى سجينهْ

نجمة تشرق في كل الليالي والدروبْ

أتراها أيها **الشـاطئ** يوما ستعود ؟ »[1]

فلفظة « الشـاطئ » جاءت في أول بيت في أسلوب ندائي استتبع بدوره سياق الالفاظ والجمل التي تليه في أبيات المقطوعة ، « أيها الشاطئ قد طال انتظاري » فهذه الجملة الندائية حوت الشكوى من طول الانتظار ، ولذلك فإن التعبيرات التي تلتها تدور حول ظلال تلك الشكوى. « فالساعة معلولة الدقات » إشارة إلى الرتابة وعدم جدوى الانتظار ، « ووجه الجدار » أيضاً اشارة إلى الاصطدام بعبثية تلك الدقات وذلك الانتظار ، و « الليل كاب رهيب » يحمل مشاعر الوحشة والسأم ، حتى البحث فهو « عن ومضة حيرى سجينة » ، وعندما يجيء التفسير لتلك الومضة في « نجمة تشرق في كل الليالي والدروب » ، ونرى معها الأمل يلون الصورة بشيء من البهجة والاشراق ، يأتي الاستفهام الانكاري في البيت الأخير « أتراها أيها الشـاطئ يوماً ستعود ؟ » ليحوي تلك البهجة بظلال القتامة التي رأيناها في بداية المقطوعة. فحرص الشاعر على وصف الجزئيات الأخرى التي تشاركه هذا الانتظار : الساعة والليل والنجمة كان بمثابة تأكيد لموقف الشكوى. وهكذا فقد شكلت لفظة « الشاطئ » والتعبيران اللذان وردت فيهما في هذا النص العلاقات السياقية لباقي التعبيرات اللغوية ، تلك العلاقات التي عكست بدورها العلاقات الايحائية لهذه التعبيرات جميعاً ، والتي نستشف من خلالها أن هناك ترابطاً بنيوياً داخل النص.

وفي نص آخر نجد الألفاظ المستمدة من صورة البحر مثل : الضفاف والشاطئ والزوارق.. محوراً لرسم باقي الصور والعبارات التي توحي جميعا بقسوة الغربة والرحيل عن الوطن ، فغازي القصيبي يقف لحظة الرحيل على الشاطئ وتنثال أمامه أبيات هذه القصيدة :

(1) محمد حسن عبدالله : ديوان الشعر الكويتي. ص ٢٥١ .

« غدا الرحيل

وأقلّب الطرفَ الكئيبَ فلا أرى غير الظلام

يمتد كالوحش الرهيب **على الضفافْ**

حتى النخيلْ

يجتاحها صمت ثقيلْ

الشاطئ الوضّاء فارقهُ القمرْ

غارَتْ من الأفق النجومْ

نامت زوارقهُ وغابَ السامرون

تركوه نهبا للوجومْ

ويلاه.. ما أقسى الفراقْ »[1]

فالشاعر هنا يلقي بمشاعر الغربة والرحيل على العناصر الطبيعية التي تكون جزءاً من صورة الشـاطئ ، فلفظة الشـاطئ أو الضفاف تشكلت من خلالها صور وتعبيرات النص ، فكأنها قامت بجزء كبير من مهمة الترابط البنيوي للغة في الأبيات ، فالظلام ، والقمر ، والأفق ، والزوارق ، والسامرون ، والوجوم.. هـذه الألفـاظ تمثل عناصر جزئية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بصورة الشاطىء ، ومن خلالها أقام الشاعر صوره الشعرية ، فامتداد الظلام كالوحش الرهيب » ، « والصمت يجتاح النخيل » ، « وابتعاد القمر » ، « والنجوم الغائرة على الافق » ، « والزوارق النائمة » ، « وغياب السامرين » ، « والوجوم المطبق » ، كل هذه الصور ممتدة على الشاطئ ، وقد شكلها احساس الشاعر بألم الفراق. وجاءت جملة « وغدا الرحيل » في بداية الأبيات بمثابة إعلان للحدث الذي امتد من خلاله سياق الجمل في النص ، وقام هذا السياق على تتابع الصور الجزئية كما رأينا ، والتي ساعد على زيادة الايحاء في داخلها بناؤها القائم على الأفعال التي تحمل بدورها تجسيداً للألم الذي يبعثه الرحيل من خلال مشاركة عناصر

(1) غازي القصيبي : قطرات من ظمأ. ص ٩٩ .

الصورة الطبيعية للشاعر في أحاسيسه. ومن جانب آخر فقد ساعدت حروف المد في النص - الألف والواو والياء - على الايحاء بوطأة لحظات الرحيل وثقلها وامتدادها الأليم.

وبذلك كانت العناصر المستمدة من صورة البحر ذات دور بارز في خلق العلاقات الايحائية داخل النص والقائمة على امتداد الصور الشعرية، وبالتالي تحقيق الترابط البنيوي للغة النص.

وفي نص آخر نجد الألفاظ المستمدة من البحر ذات استعمال مجازي يختلف عنه في النماذج السابقة، فالشاعر غازي القصيبي يبدأ قصيدته «أبيات الوداع» - وهي في رثاء أخيه - بقوله:

اختفى الشاطئ في الغيبِ وضاعْ ... وارتمى في لجة الموت الشراعْ
وهَوَى الملاحُ في زورقِهِ ... بعد أن أرهَقَهُ طولُ الصراعْ
أفْلَتتْ قبضتُه مجدافَه ... وخبا في عينه ومضُ الشعاع
وانتهت رحلته لا أفق ... بعْد يدعوه ولا بحر ضياع [1]

فلفظة «الشاطئ» ومجيئها فاعلا لأفعال ماضية في بداية الأبيات «اختفى الشاطئ في الغيب وضاع» كان بمثابة تجسيد لعظمة الحدث الذي وقع، فالشاطئ بامتداده الواسع ومعاني الراحة والامان التي يحملها قد اختفى وراء الغيب. ومن هنا فإن باقي التعبيرات اللغوية التي تلت هذه الجملة جاءت لتفسر جزئيات هذا الحدث، فاختفاء الشاطئ استلزم بدوره تتابع سياق خاص للجمل التي تلته: «وارتمى في لجة الموت الشراع»، و«هوى الملاح في زورقه»، «وأفلتت قبضته مجدافه»، «وخبا في عينه ومضى الشعاع»، «وانتهت رحلته لا أفق بعد يدعوه ولا بحر ضياع»، وهذه التعبيرات تحمل إيحاءات البعد والتلاشي ولوعة الفقد. وساعد على تأكيد هذه

(١) غازي القصيبي: في ذكرى نبيل. ص ١٠٣.

الايحاءات أن سياق الجمل شكلته أفعال ماضية اختارها الشاعر لتجسد ألم الفقد الذي يطغى عليه: اختفى، وضاع وارتمى، وهوى، وأرهقه وأفلتت وخبا وانتهت.. والماضي يعني الانتهاء والتلاشي. من جانب آخر فإن تتابع الأفعال باستعمال أداة العطف (الواو) كان ذا دور بارز في خلق الترابط اللغوي بين الجمل.

وهكذا فإن صورة البحر وما حوته من عناصر جزئية، وما تثيره من علاقات خاصة بين هذه العناصر تعد مصدراً بارزاً من مصادر تشكيل الصور الشعرية في هذا النص، وبذلك استطاعت هذه الصورة - صورة البحر - أن تقوم بدور ترابطي بنيوي في لغة النص.

وفي موازنة بين نصين يصوران موقفاً واحداً نجد أن الدور الترابطي البنيوي للألفاظ والتعبيرات المستمدة من صورة البحر يتضح في جوانب عدة، من هذه الجوانب ما يتفق فيه النصان، ومنها ما لا يتفقان فيه، بل تأخذ التعبيرات اللغوية في داخله سمات خاصة تميزها عن مثيلتها في النص الآخر. النص الأول للشاعر خليفة الوقيان من قصيدته «عودة المغترب»، يقول فيها:

يا شاطئ الأمس إني عدتُ من ظمأ ... أكاد أشرب صخرا فيك منتصبا
خذْني إلى رملك الفضي يا شفة ... تهْفو لذي ولَهٍ قد كان محتجبا
فإنني لم أزل من غصة كبدا ... حرّى وقلبا بنار الوجد ملتهبا [1]

والنص الآخر للشاعر مبارك بن سيف من قصيدته «مسافر على أمواج الخليج» يقول موجهاً الخطاب الى مدينته «الدوحة»:

وقلتُ إليك شدَدْتُ الرحالْ ... فهيا خذيني رياح الجنوبْ
وألقي بسفني على ضفة ... لأشهدَ فجرا وهمْسَ الهبوبْ
لأشهدَ روضَ الربيع الندِي ... ونخْلَ الضفاف وشمسَ الغروبْ

(١) خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ص ٢٤ - ٢٥.

وموجُ الشـواطـئِ في بهجـةٍ   يعانقُ تلكَ الضفافَ الطـروبْ
ونسمَ الصباحِ إذا مـا بـدا   وفجـراً يقبّـلُ تلـكَ الدروبْ
فهيا خذيني – مياهُ الخليجِ –(١)

فمن مظاهر الاتفاق بين النصين أنهما يعكسان موقفا متقاربا وهو شدة الشوق إلى العودة واللقاء، لذلك فإن الألفاظ والتعبيرات اللغوية في داخلهما جاءت لتبرز مشاعر الشوق واللهفة. ومن مظاهر الاتفاق أيضاً أن جزئيات صورة البحر أخذت جانبا واضحا فيهما مثل: الشاطىء والرمل والسفن والضفاف والموج ومياه الخليج.. ويتفقان أيضاً في شيوع أفعال الأمر، ففي النص الأول نجد صيغة الأمر في: « خذني إلى رملك الفضي..»، وفي النص الثاني: « فهيا خذيني رياح الجنوب» و « ألقي بسفني على ضفة..» و « فهيا خذيني مياه الخليج». أما مظاهر الاختلاف فمنها أن الألفاظ والتعبيرات المستمدة من البحر في النص الثاني حددت ملامح الوطن بدرجة أوضح منها في النص الأول « لأشهد » مؤكداً هذه الملامح ابتداء من الشطر الثاني في البيت الثاني: « لأشهد فجراً وهمس الهبوب.. الى آخر النص. وهذا السياق المتتابع الذي يفصل ملامح الوطن حقق جانباً من الدور الترابطي البنيوي للغة داخل النص. بينما جاء التعبير اللغوي المستمد من البحر في النص الأول: « يا شاطئ الأمس» ليحدد ملامح مجازية للوطن الذي يتوق الشاعر اليه، فشاطئ الأمس من الممكن أن يكون رمزاً لذكريات سعيدة أو للأمل الذي يبحث عنه الشاعر. بينما حقق السياق المتتابع الذي يفصل ملامح وطن حقيقي دوراً ترابطياً بنيوياً للغة في النص الثاني، فإن الصيغ التعبيرية في اللفظة والجملة التي تبرز شدة الشوق إلى اللقاء حققت هذا الدور الترابطي لبنية اللغة في النص الأول، من هذه الصيغ جملة: « إني عدت من ظمأ»، « وأكاد أشرب صخراً فيك منتصباً»، وفعل الأمر في: « خذني إلى رملك..» وصيغة النداء في: « يا شفة تهفو لذي وله قد كان محتجباً، والتأكيد في: « إنني لم أزل من غصة

(١) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٢٤.

كبدا حرى. وقلبا بنار الوجد ملتهباً»، وتأتي اللفظة المفردة في داخل هذه الجمل مؤكدة وله الشاعر ولهفته في: الظمأ، وأشرب صخراً، وخذني، وتهفو وكبدا.. حرى..

من جانب آخر فإن الصيغ التعبيرية في النص الثاني: « فهيا خذيني رياح الجنوب»، « وألقي بسفني على ضفة»، ومجيئها في بداية النص لتعكس لهفة الشاعر إلى العودة استلزمت سياق الجمل التي تلتها، والتي تخطت مجرد وصف العناصر الطبيعية في وطن الشاعر إلى إضفاء مظاهر البهجة والفرح على هذه العناصر، وكأنها تشارك الشاعر فرحته بدنو اللقاء، فهناك: « روض الربيع الندي»، « وموج الشواطئ في بهجة»، و « الموج يعانق الضفاف» و « الضفاف الطروب» « والفجر يقبل تلك الدروب»، وتأتي الجملة الأخيرة « فهيا خذيني مياه الخليج»، وكأنها تؤكد صيغتي التعبير في جملتي: « فهيا خذيني رياح الجنوب»، و « ألقي بسفني...» والسياق الذي استتبعتاه.

من هنا فإن الدور الترابطي البنيوي للغة بي هذين النصين قد حققته مشاعر اللهفة إلى العودة، تلك المشاعر التي انعكست من خلال ألفاظ وتعبيرات مستمدة في جزء كبير منها من صورة البحر، وجاء سياق الجمل والتعبيرات اللغوية فيهما متفقاً في جانب، ومتخذاً سمات لغوية خاصة في الجانب الآخر.

ونجد أن الدور الترابطي البنيوي في لغة هذا النموذج يقوم على المزج بين جمل فعلية في زمن الماضي والمضارع، وذلك للمساعدة على تكثيف الايحاء لكلمة « البحر» وهي الرمز الذي تقوم عليه القصيدة. يقول قاسم حداد في قصيدته: « مرآة التأسيس».

....
فرأيتُ البحرَ يشيلُ السفن الكسلى
يمسحُ دمعَ الشوق بعينيها
ويغني لقلوبِ المنتظرين

رأيتُ البحرَ يهدْهِدُ رمل الشاطئ
ينسله ويصيغ شرائطَهُ
ويرصّع بالأسماكِ جدائلَهُ
وجميلا كان البحر جميل

....

كان البحرُ الداخل في عيني يتضاحكُ يقذفني
بالموج ويهْديني من لؤلؤه وقواقعه والرملْ
الذهبي يرش قميصي بالزَّبدِ الفضيّْ

....

أنظرُ
فرأيتُ
رأيتُ البحرَ أليفَ الريح
يصهلُ كالعصفِ ويجْلِدُ أفراسَ الهجْم ويخبطُ
سقف المدن الموبوءةِ يكسرُ جدرانَ قصور
الملك الدموي
ويركضُ
يركضُ
يرفعُ أحزانَ الناس المغمورين المغموسين
بوحْل الجهل
يُغرق تلك المدن الهامدة الرايات بزوبع ليل
الغرفِ
المشحونة بالضيم
وأصل الغيم
رأيتُ البحرَ يغادر كل سواحله
ويؤسس شطآناً في شرفات الجوع
ويفرشُ أرصفة الميناء المتهالكِ
هذا البحر الملك المالك يعمّرُ الرملَ
وينثرُهُ في قدَم الناس
ويعلن حربَ النرجسِ ضد الفاس
البحرُ المألوف يطوف ويدعو سفن الشيء الحلو
ليرحلَ فيها
يحملها نحو الفردوس
كان البحر على الميناء
رأيت البحرَ وكنتُ هناك..»[1]

فنجد في هذه القصيدة التلازم بين الجمل الفعلية في زمن الماضي والتي جاءت في جملة «رأيت البحر» وتكرارها بين المقاطع، وبين الاطراد المستمر في الجمل الفعلية في زمن المضارع، ومن هذه الجمل: البحر يشيل السفن، ويمسح، ويغني..، ويهدهد..، وينسله..، ويصيغ..، ويرصع..، ويتضاحك..، ويقذفني..، ويهديني..، ويرش..، ويصهل كالعصف..، ويجلد..، ويخبط..، ويكسر..، ويركض..، ويرفع..، ويفرق..، ويزوبع..، ويغادر..، ويؤسس.. الخ. كل هذه الجمل الفاعل فيها هو «البحر»، وهذا التلازم بين النوعين من الجمل أدى الى تكثيف دلالة كلمة «البحر» وهي الرمز الذي قام عليه بناء القصيدة في جانبين: أولهما إمكانية تحقق هذه الأفعال كلها والتي رمزت الى الثورة التي تمحو آثار الظلم، وهذه الأمكانية أبرزتها الجملة الفعلية «رأيت البحر» وتكرارها في مقاطع القصيدة. والجانب الآخر استمرارية هذه الثورة وتوحي بها الجمل الفعلية في زمن المضارع، فالبحر ما زال يشيل ويمسح ويتضاحك ويقذف ويصهل ويجلد ويخبط ويكسر... هذان الجانبان اللذان أبرزهما تلازم أفعال الماضي والمضارع ساعدا بدورهما على إحكام الترابط البنيوي للغة في

---

(١) قاسم حداد: القيامة. ص ٦٠ ـ ٦٣.

داخل القصيدة. بالإضافة إلى أن وضوح الدلالة الرمزية لكلمة «البحر» ساعد على تتبع نمط متشابه في سياق الجمل الفعلية التي كونت القصيدة، ولذلك تميزت الأفعال المنتقاة بإشاعتها الحركة التي تتناسب ودلالتها على الثورة، وهي حركة هادئة في المقاطع الاولى من القصيدة ثم عنيفة في المقاطع الأخرى، مما أدى في النهاية إلى حدوث ذلك القدر من الترابط البنيوي للقصيدة.

وهكذا.. فإن الألفاظ والتعبيرات اللغوية المستمدة من صورة البحر قد ساعدت على وضوح الترابط البنيوي في القصائد والمقطوعات المتناولة في الدراسة، وقد اتضح هذا الدور عن طريق الاستعمال المجازي لتلك الألفاظ والتعبيرات، يقول أحد الباحثين: «.. مم تتكون القصيدة لغوياً؟ تتكون مفردات وجمل ومجازات، والأخيرة هي التي تشكل أسس اللغة الشعرية..»[1] ويقول: «وفي بعض الأحيان تكون لفظة مختارة هي (المفردة والعبارة والمجاز) في القصيدة، أي تكون هي القصيدة لقوة دلالتها أو تركز الدلالة فيها، على ألا تؤخذ مجردة، أو توجد وجوداً مستقلا، بل داخل القصيدة، وبكل ارتباطاتها الشعورية واللغوية بما قبلها وما بعدها.. أي وجودها في القصيدة..»[2] وكانت الاستعمالات المجازية للألفاظ والتعبيرات المستمدة من صورة البحر ذات ثراء واسع في الدلالة بحيث استطاعت ايجاد ترابط بنيوي في النصوص التي وردت فيها.

٢- ظاهرة التكرار

نجد في بعض قصائد البحر أن الشاعر يلجأ إلى تكرار عبارة معينة مستمدة من صورة البحر أو من عناصر أخرى لكي يزيد من طاقة الايحاء والتوكيد داخل

(١) و (٢) طراد الكبيسي. مجلة الاقلام العراقية ـ العدد الثامن، السنة الثانية عشرة.
نقلا عن: صلاح عبدالحافظ: الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. جـ ٢، ص ٢٦٠.

القصيدة. «والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»[1]. ولكي يؤدي التكرار وظيفته التعبيرية في القصيدة لا بد أن يكون العنصر المكرر ذا طاقة ايحائية يتمكن بها من أن يدخل في النسيج اللغوي في كل مقطع أو بيت يكرر فيه، ومن جانب آخر يكون ذا صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصيدة، أي أن له وظيفة جزئية داخل المقطع أو البيت ووظيفة كلية في بناء القصيدة.

ومن القصائد التي اتضح فيها التكرار «المذكرة الثانية من مذكرات بحار» للشاعر محمد الفايز، وقصيدة «وتعطين كالبحر» للشاعر غازي القصيبي.

أما **القصيدة الأولى** فتبدأ بعبارة: «الشمس فوق السور تشرق مثل قنديل كبير» ثم تتكرر هذه العبارة في أبيات القصيدة متخذة تشكيلاً جديداً في كل مرة. ففي تكرارها الثاني تأتي: «والشمس والأقمار تشرق فوق كوكبنا الكبير» وفي التكرار الثالث: «وفي تلك السواحل، الشمس تشرق في الخمائل» أما في آخر القصيدة فتعود العبارة إلى تشكيلها الاول في: «والشمس فوق السور تشرق مثل قنديل كبير». وفي كل مرة تتكرر فيها هذه العبارة تكون ذات صلة بجزئية من جزئيات الموقف الذي ترصده القصيدة، لذلك تتخذ تشكيلا يختلف عن التشكيل السابق. فالعبارة في بداية القصيدة تأتي في قول الشاعر:

«الشمسُ فوق السور تشرقُ مثل قنديلٍ كبيرْ
تهدي خطانا مثلما كنا على ضوء النجومْ
في الليل نسري عبرَ هاتيكَ البحار
أيام كنتُ أعيشُ في الأعماق، أبحثُ عن محار

(١) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٦٠.

لقلادةٍ. لسوار حسناء ثرية
في الهند في باريس في الأرض القصيه
أيام كنت بلا مدينة »

وتستمر هذه الصورة في أبيات القصيدة إلى أن يقول الشاعر على لسان الزوجة:

« يا جارتي سيعود بحاري المغامر
سيعود من دنيا المخاطر
ولسوف تغرقني هداياهُ الكثيره
العطر والأحجار والماء المعطر والبخور
ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدور
وتظل تحلم والحياة
حلم يجول بلا نهاية
وبلا بداية »[١]

فالعبارة التي جاءت في بداية القصيدة « الشمس فوق السور تشرق مثل قنديل كبير » كأنما تلخص المواقف الجزئية التي امتدت بعدها. فالصورة التي تشكلت منها هذه العبارة تحمل دلالات الاشراق المتجدد الذي يعكس بدوره إمكانية تجدد الأمل رغم صور المعاناة. لذلك فإن الأبيات التي تلتها ترتد بنا إلى صور تلك المعاناة التي وقعت على البحار، وفي كل صورة منها يأتي الشاعر بالوجه المقابل لابراز زوايا الألم في معاناة البحار: فإقامة البحّار في أعماق البحر من أجل قلادة الحسناء الثرية، وألم الغربة في القاع لا يشاركه فيه إلا الحبال والشراع واليد المقرحة والضياع والريح والاسماك، وهي جزئيات تمد ظلالاً أخرى من الآلام. ورحلة العودة إلى الساحل تتلوها رحلة أخرى إلى البحر، والزوجة في بيتها الطيني تحلم بعودته بلؤلؤة فريدة

(١) تراجع القصيدة كاملة في ديوان « النور من الداخل »، ص ١٣٣ - ١٤٠.

وبهداياه الكثيرة. لكنه « حلم يجول بلا نهاية وبلا بداية ». وهنا تعود العبارة الأولى إلى الظهور مرة أخرى في القصيدة وهي:

« والشمس والاقمار تشرق فوق كوكبنا الكبير »

وهذا الظهور المتكرر للعبارة ينبهنا إلى أن الحلم بالوصول إلى الخلاص ما زال يتجدد بتجدد إشراق الشمس والأقمار، لكن صور معاناة البحار باقية، ومن هنا تقوم الجزئيات التالية للعبارة بالعودة مرة أخرى إلى صورة تلك المعاناة، يقول الشاعر متابعاً الحديث على لسان البحر:

« والشمس والأقمار تشرق فوق كوكبنا الكبير
وأنا هنا في هوّة الأعماق كالحوتِ الصغيرْ
فكأن هذى الشمس ما كانت ولا كان الصباحْ
الا لغيري والقناديل الصغيرة
أبداً تضاء بغير بيتي والحدائق والأقاح
في حقل غيري، والرياح
أبدا تطاردني على ظهر السفينة...»

وتكرار العبارة في هذا الجزء يتميز بإضافة كلمة « الأقمار » واستبدال « السور » بـ« كوكبنا الكبير » مما ساعد على إبراز وجه المفارقة بين صورتي الاشراق والمعاناة، من أن الاشراق المتجدد يراه البحار لدى الغير أما هو فما زال « في هوة الأعماق كالحوت الصغير »، وتأتي العبارات التالية بمثابة علامات أخرى لزوايا تلك المفارقة، وهذه العلامات ممتدة من العبارة المكررة في بداية الجزء، « فكأن الشمس ما كانت ولا كان الصباح الا لغيري »، و« القناديل الصغيرة أبداً تضاء بغير بيتي »، « والحدائق والأقاح في حقل غيري ». والصور التالية لهذه العلامات تعود لتأكيد معاناة البحار على ظهر السفينة وفي قاع البحر « فالرياح أبداً تطارده على ظهر السفينة » وفي قاع البحر يطارده: « الموت والحوت والسيب والدين وآلاف المحار ».

ويأتي التكرار الثالث للعبارة في تشكيل جديد: «وفي تلك السواحل، الشمس تشرق في الخمائل، وهي بهذا التشكيل تنيف إيحاء أوسع وأشمل لصورة الحرمان التي تقع على البحار، والتي اتضحت في العبارة وتكرارها في مرتين سابقتين. ويعود الشاعر في الجمل التي تلت هذه العبارة إلى متابعة علامات المفارقة التي تكررت في الجزء السابق من القصيدة، وذلك في جملتين هما: «والدنيا نهار في عين غيري»، والسوار سيصاغ للحسناء في «بمباي» أما الجمل التالية فتعبر عن صور العودة إلى الساحل [1]، إلا أن هذه العودة لا تمحو معاناة البحار، لذلك يأتي التكرار الرابع للعبارة مؤكداً تجدد هذه المعاناة على الأرض، حيث يقول الشاعر في نهاية القصيدة:

«والشمس فوق السور تشرق مثل قنديل كبير
تهدي خطانا مثلما كنا على ضوء النجومْ
في الليل نسري عبر هاتيك التخومْ» [2]

والعبارة المكررة جاءت هنا في نفس صيغتها في بداية القصيدة، إلا أن الجملة في البيت الثالث الذي يليها جاءت مختلفة عن مثيلتها في بداية القصيدة. ففي البداية كانت: «في الليل نسري عبر هاتيك البحار»، وهي هنا: «في الليل نسري عبر هاتيك التخوم»، وهذا التغيير يؤكد تجدد حرمان البحار مرة أخرى على الأرض. من هنا فقد كان التكرار في هذه القصيدة بمثابة إشعاع مميز يلح على الظهور في جزئيات القصيدة بين آن وآخر، وهو بهذا الظهور قد شكل إيحاء ممتداً يدعم بنية القصيدة والموقف الذي تعكسه.

أما في **القصيدة الثانية**، فنجد أن الشاعر غازي القصيبي يكرر جملة: «وتعطين كالبحر» في بداية كل مقطع. والقصيدة تتكون من عشرة مقاطع يخاطب فيها الشاعر المرأة، ويستغل تكرار هذه الجملة في تفصيل جزئيات العطاء الذي تمنحه المرأة له، والذي استمده من معطيات صورة البحر، حيث يقول في المقاطع الأولى: [1]

«وتعطينَ كالبحرِ
يا امرأةً شعرُها الموجُ.. يا امرأةً
عينُها طيبةُ القاع.. يا امرأةً شفتاها
انبعاثُ الفريقْ»

«وتعطينَ كالبحر! يقذف بالعشبِ
واللؤلؤِ الرَّطْبِ والرملِ.. يأخذُني
في تجاويفِهِ النابضاتِ بسرِّ الحياةِ
الدفيءِ الغريقْ»

«وتعطين كالبحر! يسحبني من
مواني الضياع إلى المرفَأ المتأجج
بالوجْدِ.. يرْسلُ جميعَ النوارسِ تدفعُ
هذا الشراعَ العتيقْ:
....

«وتعطين كالبحر! ما أكرَمَ البحرَ
يمسح بالزَّبَدِ والرخْو جبهةَ هذا
الذي جاء يعبُرُ جمر الوهادِ
وشوقَ الطريقْ».

فنجد أن المقطع الأول كان بمثابة تحديد لزوايا التشابه بين المرأة والبحر ليبدأ تفصيل هذه الزوايا في المقاطع التالية. «فشعر المرأة الموج» «وعينها طيبة القاع»، «وشفتاها انبعاث الغريق». ومن ثم تتناول الجملة المكررة: «وتعطين كالبحر» في

---

(١) يراجع التكرار الثالث للعبارة والجمل التالية له في الديوان. ص ١٣٨ ـ ١٣٩.
(٢) النور من الداخل. ص ١٤٠.

(١) تراجع القصيدة كاملة في ديوان: الحمى. ط. تهامة، سلسلة الكتاب العربي السعودي (٥٣)، جده ـ المملكة العربية السعودية ١٩٨٢ ص١٦٩ ـ ١٧٤.

بداية كل مقطع زاوية من هذه الزوايا لتوظيف معطياتها في تشكيل صور جزئية قام عليها بناء المقاطع في القصيدة. ففي المقطع الثاني يكون عطاء المرأة كقاع البحر الذي «يقذف بالعشب واللؤلؤ الرطب والرمل..» والأسرار الدفينة التي يحويها هذا القاع. وفي المقطع الثالث عطاء المرأة كحركة الموج في البحر، والتي يريد منها الشاعر أن تأخذه «من موانى الضياع إلى المرفأ المتأجج بالوجد...» وفي المقطع الخامس من القصيدة تبدى صورة أخرى لعطاء البحر، وهو عطاء يتميز بالكرم لأنه يستطيع إزالة آثار المعاناة وتعب الطريق، فهو «يمسح بالزبد والرخو جبهة هذا الذي جاء يعبر جر الوهاد وشوق الطريق». ويستمر تكرار هذه الجملة في مقاطع القصيدة إلى أن نصل إلى آخر مقطعين فيها حيث يقول الشاعر:

«**وتعطين كالبحر**
لو أستطيعُ حملتُكَ يا بحرُ في قربتي
وشرْبتُكَ.. فقهقهتُ في وجه
ذاك السرابِ الصفيقْ»

* * *

«**وتعطين كالبحر**
يا بحر حين أعود إلى البرّ
ماذا سأحمل منكَ سوى
قطرةٍ أوْ مضتْ
في جفاف حياتي السحيقْ.. السحيقْ..»

ويجيء تكرار العبارة في المقطع الأول لايجاز صورة أخرى لعطاء البحر أو المرأة، هذا العطاء يتمثل في استطاعته القضاء على الظمأ الذي يلازم طريق الانسان. لذلك فالأفعال المنتقاة تعبر دلالتها عن لهفة الشاعر للوصول إلى الارتواء الذي يقضي على ذلك الظمأ.. «لو أستطيع، حملتك يا بحر.. وشربتك.. فقهقهت في وجه ذاك السراب الصفيق».

وفي المقطع الاخير من القصيدة يكون تكرار العبارة خاتمة لكل صور العطاء التي ترددت من قبل في المقاطع، كما كان هذا التكرار في المقطع الاول بمثابة تحديد زوايا التشابه بين عطاء المرأة والبحر، وكأن كل صور العطاء السابقة لم تستطع أن تخلص الشاعر من معاناته، لذلك فهو في هذا المقطع يتساءل إن كان هذا العطاء قد استطاع القضاء على الجفاف الذي يحيط به «يا بحر حين أعود إلى البر ماذا سأحمل منك سوى قطرة أو مضت في جفاف حياتي السحيق السحيق».

وهكذا يتضح من خلال الدرس الاسلوبي ـ لطبيعة المفردات الخاصة التي وردت أثناء تصوير الشاعر لصورة البحر ولطبيعة بعض الجمل المكررة ـ كيف حاول الشاعر العربي في الخليج أن يستخدم لغة فنية ثرية بالعطاء والايحاء.

ملاحظة أخيرة تتصل **بطبيعة الكلمة المفردة** ـ في شعر البحر بصفة خاصة.. وفي الشعر المعاصر في الخليج بصفة عامة ـ وهي أن المفردات التي يستخدمها الشاعر ليست بعيدة عن القاموس المألوف لطبيعة العصر، فالشاعر قد بعد عن اللغة الصعبة والغريبة، فاللغة عنده وسيلة تعبير فحسب، وليس شرطا أن تكون غريبة عن لغة الحياة أو بعيدة عنها. فالشاعر العربي المعاصر اليوم يسعى من كل تجاربه الى أن يتواصل مع قارئه.. وهو يستعين من أجل تعميق هذا التواصل ـ بين المبدع والمتذوق ـ بلغة سهلة مألوفة وقريبة من لغة الحياة المعاصرة، وان كان هذا لا ينفي أنها لغة لا تخلو من دلالات خصبة. «لأن الكلمات لا تعيش في القصيدة الا بما يبثه الشاعر فيها من حياة نابضة، ما هي بعث حياة جديدة فيها. هنا تتحول اللغة من شيء جامد إلى كائن حي، اذ أن مهمة الكلمة ليست محاكاة الاشياء والتشكيل عليها، بل مهمتها على العكس تفجير حدودها ومعانيها الشائعة، لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة، وآمالا ومعاني كامنة مدهشة تحمل في طياتها تحول الوقائع المعروفة إلى مادة تخلق الأساطير»[1].

(١) طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص ٣٥.

ثانيًا: موسيقى الشعر

أهمية موسيقى الشعر

تتعاون موسيقى الشعر مع الأدوات الفنية الأخرى في القصيدة ـ مثل الأسلوب والصورة الشعرية ـ لابراز الموقف الذي يصوره الشاعر، لذلك فإن دراسة أي أداة من هذه الادوات تهدف بداية إلى البحث عن الدور الإيحائي الذي تقوم به داخل القصيدة، ومدى تعاونها مع غيرها في سبيل تحقيق الوظيفة الفنية للشعر.

ولكل أداة من هذه الأدوات وسائلها الخاصة للقيام بذلك الدور الايحائي، وقد رأينا نماذج منها فيما سبق، وتبقى لدينا الموسيقى ودورها في تثبيت هذا الدور، إذن فالهدف من دراسة موسيقى الشعر هو بيان القيمة الايحائية للوزن والايقاع، والأثر المتبادل بين الأوزان المستعملة والموقف الذي تثيره القصيدة أو المقطوعة، مع تتبع أهم الجوانب الخاصة بالموسيقى مثل القافية وبعض الظواهر الايقاعية في أبرز ملامحها.

إن لغة القصيدة تجمع ملامح الدور الايحائي لكل أداة من أدوات الشعر ومن خلال الموسيقى ـ وهي احدى هذه الأدوات ـ تكون اللغة الموزونة هي السبيل الأول لابراز دلالة خاصة داخل القصيدة. من هنا فإن أهمية الموسيقى الشعرية تبدو في كونها «احدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها بالاضافة الى دلالة الالفاظ والتراكيب اللغوية»[1] فاستخدام اللغة «موزونة» في الشعر يعني أنه ـ أي الشاعر ـ يستخدم لغة متمايزة تصبح فيه اللغة مع الايقاع قادرة على خلق دلالات أعمق للألفاظ سواء على مستوى الاشارة أو المجاز»[2].

---

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه. ط. نهضة مصر، القاهرة، الثانية (د.ت) ص ٢٩.

(٢) طه وادي: شعر ناجي ص ١١٠.

وتبدو الملامح الدلالية الخاصة للغة الموزونة في القصيدة في تجسيدها انفعال الشاعر ومن ثم إثارة هذا الانفعال لدى القارئ أو المتلقي. فالمثيرات الخارجية تحرك انفعالات الشاعر التي تنحو بدورها إلى اتخاذ الوزن والنغم سبيلا لتجسيد ذلك الانفعال في أعلى مستوياته. وقد أشار الى هذه القضية بعض النقاد بقوله: «من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية، فقانون «الانتشار العصبي» أولا: يجعل التنبه أو التأثر الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلا أو كثيراً إلى الأعضاء، كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً. وثانيا: فإن قانون «الوزن والايقاع» الذي يرى تندال وسبنسر أنه يسيطر على جميع الحركات يقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم»[1]. فهذا التموج أو الوزن المنتظم يرجع الى مصدر بعيد هو انفعال المشاعر واضطرابها، وبحثها عن صورة مميزة لتفريغ تلك الشحنات الانفعالية، هذه الصورة المميزة وجدها الشاعر في الوزن الموسيقي.

ويؤكد «جويو» احتواء فن الشعر للانفعال بقوله: «وما فن الشاعر في القديم والحاضر إلا تثبيت موسيقى الانفعال، هذه وتحسينها، فإذا البيت الشعري يصعد بنا ثانية إلى يفاع الانفعال. ولعلنا نستطيع إذن أن نعرف النظم نظرياً: «بأنه هو الصورة التي تميل إلى اتخاذها كل فكرة تمور بالانفعال....» ويقول «وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال فإن هذا الإيقاع يميل إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع. وهكذا متى تكلم المرء شعراً فكأنه بذلك وحده يقول: إن ألمي أو فرحي هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللغة العادية. وكأني بإيقاع الشعر ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الايقاع عينه»[2].

---

(١) تراجع هذه القضية بالتفصيل في:

- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة

ترجمة سامي الدروبي ـ ط. دار اليقظة العربية، دمشق، (الثانية) ١٩٦٥ ص ١٦٦، ١٦٧.

(٢) جان ماري جويو: المرجع السابق. ص ١٦٨.

فهناك إذن سلسلة متصلة تبدأ من مثير يؤدي إلى انفعال ومن ثم استجابة تتجسد في لغة ذات موسيقى موقعة. وهذه السلسلة تشكل الجانب الأول لأهمية الدور الذي تقوم به الموسيقى في الشعر، والتي من خلالها تتفرع زوايا أخرى للوزن وأهميته. ومن هذه الزوايا أن النسق المتتالي للوزن يقوم بزيادة التوقع وإثارة الانتباه من قبل القارىء أو المتلقي. «ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه»[1]. وبإحداث الوزن هذا التوقع المحدد يكون قد نقل انفعال الشاعر ـ الذي قد تجسد من قبل ـ إلى القارىء. وقد أشار «ريتشاردز» إلى انتقال الانفعال إلى القارىء عن طريق هذا التوقع في قوله: «... ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين، أو قد تنسقنا على نحو خاص: فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب..»[2].

ومن ناحية أخرى فإن هذا التوقع المنظم أو المتتابع ينبه القارىء إلى المعاني التي يطرحها الكلام الموزون، وتلك أهمية أخرى للوزن يضاف إلى الجوانب السابقة. وكما يقول كولردج «فإن الوزن يحدث هذا الأثر (الانتباه) عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى»[3].

من هذه الجوانب الثلاثة لأهمية الوزن، وهي تجسيده لانفعال الشاعر، ومن ثم إحداث التوقع، وإثارة الانتباه من قبل المتلقي يتشكل الدور الايحائي الخاص الذي تحمله موسيقى الشعر، والذي قامت به الأدوات الفنية الأخرى في القصيدة مثل:

---

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي. ص ١٩٤.

(٢) ريتشاردز: المرجع السابق. ص ١٩٥.

(٣) ريتشاردز: المرجع نفسه. ص ١٩٨.

الصورة الشعرية والأسلوب. فالمتلقي حين يتوقع تتاليا معينا في قراءته القصيدة أو سماعه لها فقد توصل إلى زوايا دقيقة من الايحاء، الذي تحمله أبيات القصيدة. وكذلك فإن عملية الانتباه التي تحدث من خلال التوقع المنتظم تعمل على تأكيد القيمة الايحائية للغة الموزونة.

وتبقى الخطوات التي تتخذها الدراسة للوصول إلى هذه الأهمية للموسيقى الشعرية في قصائد البحر وهي: مدى الايحاء الذي تكشف عنه موسيقى القصائد وذلك بتحليل عدة جوانب منها:

(١) الأوزان الموسيقية التي نظمت فيها القصائد.

(٢) القافية ودورها.

(٣) أبرز الظواهر في الموسيقى الداخلية.

❋❋❋

١- الاوزان الموسيقية

الجدول التالي يبين أوزان قصائد الشكل العمودي التي جاءت كاملة في صورة من صور البحر :

الشاعر	القصيدة	الوزن	الديوان والصفحة
أحمد محمد الخليفة	١ - أنشودة الغواص	الهزج	من أغاني البحرين ص ٤٩ .
أحمد محمد الخليفة	٢ - بلد الشراع	الكامل	بقايا الغدران ص ٩٠
أحمد محمد الخليفة	٣ الشراع المتمرد	الوافر	بقايا الغدران ص ١١٥
أحمد محمد الخليفة	٤ - جزائر اللؤلؤ	الكامل	القمر والنخيل ص ٥٦
محمد الفايز	٥ - من بلاد الهولو	الكامل	النور من الداخل ص ٥
محمد الفايز	٦ - التنور الكبير	الطويل	النور من الداخل ص ٩٩
محمد الفايز	٧ - وقفة على السور	الخفيف	الطين والشمس ص ٩٤
غازي القصيبي	٨ - جزيرة اللؤلؤة	الكامل	أشعار من جزائر اللؤلؤ ص ٧
غازي القصيبي	٩ - غريق	الخفيف	أشعار من جزائر اللؤلؤ ص ٨٧
غازي القصيبي	١٠ - أغنية للخليج	البسيط	معركة بلا راية ص ٨٦
خليفة الوقيان	١١ - المبحرون مع الرياح	الكامل	المبحرون مع الرياح ص ١٣
خليفة الوقيان	١٢ - عودة المغترب	البسيط	المبحرون مع الرياح ص ٢٣
خليفة الوقيان	١٣ - المهلب	الكامل	مجلة البيان / العدد التاسع ، ديسمبر ١٩٦٦ ص ١٤
مبارك بن سيف	١٤ - مسافر على أمواج الخليج	المتقارب	الليل والضفاف ص ٢٣
مبارك بن سيف	١٥ - بحر الزمرد	الكامل	الليل والضفاف ص ٨٥
عبدالله العتيبي	١٦ - الزورق	الرمل	ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٧
عبدالله العتيبي	١٧ - المرفأ الأخير	البسيط	مجلة البيان / العدد السادس والتسعون مارس ١٩٧٤ ص ٩
غنيمة زيد الحرب	١٨ - الشاطئ الأزرق	الهزج	أدب المرأة في الكويت ص ٢٨٦
جنة القريني	١٩ - التائه	الرمل	أدب المرأة في الكويت ص ٣١٥
عبدالله سنان	٢٠ - الصياد	الطويل	نفحات الخليج ص ٥٦

والجدول التالي يبين أوزان قصائد الشكل الحر التي جاءت كاملة في صورة من صور البحر :

الشاعر	القصيدة	الوزن	الديوان والصفحة
محمد الفايز	١ - ١٩ مذكرة من مذكرات بحار	الكامل	النور من الداخل ص ١٢٥ - ٢٤٤
محمد الفايز	٢٠ - الفجر ومدينة البحار	الرجز	النور من الداخل ص ٢٩
علي عبدالله خليفة	٢١ - على أبواب الرحلة الأولى	الرمل	أنين الصواري ص ٣٣
علي عبدالله خليفة	٢٢ - صدى الاشواق	الرمل	أنين الصواري ص ٤٧
علي عبدالله خليفة	٢٣ - زغب الطيور الجارحة	الرمل	أنين الصواري ص ٥٩
علي عبدالله خليفة	٢٤ - أنين الصواري	الرمل	أنين الصواري ص ٦٩
علي عبدالله خليفة	٢٥ - من أوال الشط أحكي	الرمل	أنين الصواري ص ٨٠
علي عبدالله خليفة	٢٦ - بذر الأراضي الواهبة	الكامل	أنين الصواري ص ٩٠

الشاعر	القصيدة	الوزن	الديوان والصفحة
علي عبدالله خليفة	٢٧ - السيف وصهيل الكلمات	الرمل	أنين الصواري ص ١٠٨
غازي القصيبي	٢٨ - السفر	الكامل	قطرات من ظمأ ص ٩٩
غازي القصيبي	٢٩ - أمرح في عينيك	السريع	أبيات غزل ص ١١١
غازي القصيبي	٣٠ - الحب والموانئ السود	الرمل والخبب	أنت الرياض ص ١٢٥
غازي القصيبي	٣١ - وتعطين كالبحر	المتقارب	الحمى ص ١٦٩
مبارك بن سيف	٣٢ - بقايا سفينة غوص	الرمل	الليل والضفاف ص ٧
مبارك بن سيف	٣٣ - سفن الغوص البائسة	الرمل	الليل والضفاف ص ٣٩
قاسم حداد	٣٤ - البشارة	الكامل	البشارة ص ٢٤
قاسم حداد	٣٥ - قولي لنا يا شهرزاد	الكامل	البشارة ص ٥٧
محمد جابر الأنصاري	٣٦ - رحلة صحراوية لطائر بحري	الكامل	مجلة البيان / العدد الثاني والعشرون يناير ١٩٦٨ ص ١٩
أحمد العدواني	٣٧ - خطاب إلى سيدنا نوح	الرجز	أجنحة العاصفة ص ١٧
عبدالله العتيبي	٣٨ - الأمل السجين	الرمل	ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٠

وهناك قصيدة جمعت بين الشكلين العمودي والحر وهي قصيدة: المذكرة العشرون من مذكرات بحار للشاعر محمد الفايز (العودة إلى الأرض)، فقد جمعت

بين بحري الرجز في الشكل الحر والمتقارب في الشكل العمودي. ديوان: النور من الداخل ص ٢٥٣.

وفي تصنيف البحور التي قامت عليها القصائد في الشكلين العمودي والحر، فإنه من الممكن وضعها في الجدول التالي:

الوزن	في الشعر العمودي	النسبة	في الشعر الحر	النسبة
الكامل	٧	٪٣٥	٢٤	٪٦٣٫٢
الرمل	٢	٪١٠	٩	٪٢٣٫٧
البسيط	٣	٪١٥	-	-
الطويل	٢	٪١٠	-	-
الهزج	٢	٪ ٥	-	-
المتقارب	١	٪١٠	١	٪ ٢٫٦
الخفيف	٢	٪ ٥	-	-
الوافر	١		-	-
السريع	-		١	٪ ٢٫٦
الرجز	-		٢	٪ ٥٫٣
الرمل والخبب	-		١	٪ ٢٫٦

ومن هذا الجدول تبرز عدة ملاحظات أهمها:

١) اقتصار الأوزان التي قامت عليها القصائد في الشكلين العمودي والحر على أحد عشر بحراً من بين ستة عشر بحراً وهي كل أوزان الشعر العربي. وهذه البحور الأحد عشر هي: الكامل والرمل والبسيط والطويل والخفيف والهزج والمتقارب والرجز والسريع والخبب والوافر.

٢) غلبة البحور البسيطة أو الصافية على القصائد في الشكلين، والبحور الصافية هي البحور التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة، ومنها - في القصائد السابقة - بحر الكامل والرمل والمتقارب والرجز والهزج والوافر والخبب، فجاءت نسبة هذه البحور مجتمعة في الشكل العمودي (٦٥٪)، وفي الشعر الحر (٩٤,٨٪). في حين جاءت البحور المركبة، التي تقوم على تكرار تفعيلتين مثل: الطويل والبسيط والسريع والخفيف بنسب قليلة مقارنة بالبحور الصافية فقد جاءت في الشكل العمودي بنسبة (٣٥٪)، وفي الشعر الحر بنسبة (٢,٦٪).

٣) هناك بحور استأثرت بأغلب القصائد في كل من الشعر العمودي والحر مثل بحر الكامل، حيث استأثر بنسبة (٣٥٪) في قصائد الشعر العمودي وبنسبة (٦٣,٢٪) في قصائد الشعر الحر، ويليه بحر الرمل فقد حظي بأعلى نسبة في قصائد الشعر الحر بعد بحر الكامل وهي: (٢٣,٧٪)، وبحر البسيط في قصائد الشعر العمودي حيث حظي بنسبة (١٥٪).

٤) ثم تأتي بحور وردت بنسب أقل من سابقتها مثل: الطويل والهزج والخفيف، حيث ورد كل منها بنسبة (١٠٪) في الشعر العمودي، والرجز حيث ورد في الشعر الحر بنسبة (٥,٣٪).

٥) أما البحور التي حظيت بأقل نسبة في قصائد الشكلين فهي: المتقارب والوافر في العمودي (٥٪)، والمتقارب والسريع في الحر (٢,٦٪).

٦) وفي قصيدة واحدة من الشعر الحر، وهي قصيدة: «الحب والموانئ السود» لغازي القصيبي، نجد المزج بين بحرين من بحور الشعر هما: الرمل والخبب، حيث قامت القصيدة في جزئها الأول على بحر الرمل، وفي جزئها الثاني على بحر الخبب. أيضاً هناك قصيدة واحدة جمعت بين الشكل العمودي والحر، وهي قصيدة «العودة إلى الأرض» لمحمد الفايز، حيث تشكل الجزء الأول على بحر الرجز حرا، والجزء الثاني على بحر المتقارب عموديا.

تلك هي أهم الملاحظات التي نستخلصها من الجدول السابق، ويبقى أن نتناول

أهم البحور وتحليل نماذج لبعض القصائد التي جاءت فيها للوصول إلى أبرز ملامح العلاقة بين الموسيقى والمضمون.

الكامل:

احتل وزن هذا البحر أغلب القصائد في الشكلين العمودي والحر. وقد كان لهذا البحر دائما موضع السبق في الشعر العربي قديمه وحديثه، «فقد كان يحتل المكانة الأولى من الشيوع والانتشار بين البحور البسيطة في كل عصور الشعر العربي، وكان يحتل نفس المكانة بالنسبة للبحور الخليلية كلها في العصر الحديث، أما في العصور السابقة فلم يكن يتجاوزه سوى بحر الطويل»[1]. وتأتي غلبة هذا البحر في الشعر من تميزه بعدة جوانب إيقاعية «مردها إلى كون وحدة إيقاعه (متفاعلن) تعد من أوضح ملامح وحدات الايقاع ظهوراً، إذ تتكون من خمسة مقاطع منها ثلاثة قصيرة (م.ت.ع) واثنان متوسطان (فا - لن) وذلك مدى ما يمكن أن تبلغه وحدة ايقاع بسيطة من طول زمني... يضاف إلى هذا أن وحدة إيقاع الكامل لا يعرض لها من الزحافات الشائعة سوى لون واحد هو إسكان ثانيها المتحرك (الاضمار). ومن هنا يتبين لنا مدى ما يتمتع به الايقاع المتولد عن تكرار هذه الوحدة من بروز وجلال

(١) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٦٨ ص ٢١١.
ويراجع كذلك جدول تطور أوزان الشعر العربي الذي أورده السيد محمد البحراوي في رسالته الماجستير: «التجديد في موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو»، ماجستير، بكلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ص ٣١.
وهذا الجدول يرصد تطور أوزان الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث عند جماعة أبوللو.

وفخامة» (١). وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا البحر بقوله: «ونجد للكامل جزالة وحسن اطراد» (٢). ويقول عبدالله الطيب عن الكامل: «أنه من أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات... وحقيقة بحر الكامل غنائية محضة ـ أعني بغنائية: ترنيمة موسيقية خالصة الموسيقى وللشعراء في الآداء بواسطته مذهبان: الفخامة والجزالة ـ هذا مذهب، والرقة واللطف هذا مذهب آخر» (٣).

وإذا عدنا إلى القصائد التي جاءت على وزن هذا البحر في النماذج التي بين أيدينا نجدها قد جسدت الميزات الايقاعية لبحر الكامل سواء في قصائد الشعر العمودي أم قصائد الشعر الحر في جانبي: الفخامة والجزالة، ثم الرقة واللطف. فأغلب قصائد الشعر العمودي التي استخدمت هذا الوزن كانت تغنيا بالوطن في ماضيه وحاضره، الماضي في علاقة الانسان الخليجي القديم بالبحر وملامح الانتصار التي أبرزتها هذه العلاقة، والحاضر في جمال المنظر الطبيعي الممتد على ساحل البحر. وقد ساعد اختيار وزن الكامل في هذه القصائد على إبراز هذا الموقف في زوايا الرصد المختلفة التي نفذ الشاعر من خلالها لتجسيد مشاعر الفرح والاعتزاز في التغني بالوطن.

مثال ذلك قصيدة «بحر الزمرد» للشاعر مبارك بن سيف، حيث تقوم تفعيلات بحر الكامل بمحاولة تجسيد مشاعر الاعتزاز بالوطن من خلال جزئيات صورة البحر، وذلك عن طريق التدفق في تتابع هذه الجزئيات ابتداء من الصورة الطبيعية للبحر والتي جاءت في بداية القصيدة، إلى زوايا العودة إلى الماضي وما تحمله من ملامح الانتصار في علاقة الانسان بالبحر، يقول الشاعر في بداية القصيدة:

الماء فيكَ كعَسْجدٍ يتفجرُ ... والغانياتُ بعِشْقِ دركَ تُسْحَرُ

(١) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢١١.
(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه. ط. دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص ٢٦٨.
(٣) عبدالله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط. دار الفكر، بيروت، الثانية ١٩٧٠، جـ ١ ص ٢٤٦.

والحالماتُ على الأسرّة لم تزلْ ... خفقاتهن تشِفّ عنكَ وتستُرُ
والماء عطرٌ والشطوطُ زخارفٌ ... والقطر في دهماء لجّكَ جوهرُ
والغيدُ من حسن الجُمان مفاتنٌ ... الجيد عِقْدٌ والذراع مسوّرُ
وجمعتَ ألواناً تآلف طيفها ... فالماء من لونِ الزبرجدِ أخضرُ
والأفق كالفيروز في أطيافهِ ... والقرمزيُّ على الصخور مُحَيّرُ

ومن ملامح الصورة الطبيعية للبحر تنتقل أبيات القصيدة إلى الماضي البعيد وملامح فخر الشاعر بهذا الماضي، حيث يقول الشاعر في أبيات تالية:

كم من حضاراتٍ شهدْتَ عمادَها ... بل أنتَ دوْماً للحضارةِ محورُ
كم من غزاةٍ قد شهدتَ فلولَهُمْ ... صدُّوا على أعقابِهِمْ وتَقَهقَروا (١)

ونجد أن إيقاع الموسيقى في الأبيات قد ساعد على إبراز مشاعر الاعتزاز بالوطن، بوضوحها واحتوائها على ملامح الجزالة والفخامة، وذلك عن طريق مجيء صيغة بحر الكامل (متفاعلن) تامة في الشطرين، إضافة إلى تلاحق الجمل وتتابعها باستعمال واو العطف في بداية القصيدة على مدى ستة أبيات بشكل لم يدع مجالا للتوقف. هذا الترابط بين الجمل، وقيامها على الصيغة التامة لبحر الكامل أضفى ذلك الاحساس بالجزالة والفخامة، وهو ما يرمي اليه الشاعر في قصيدته سواء في الأبيات التي تصف جمال البحر، أو في باقي القصيدة حتى ينتقل الشاعر إلى الفخر بالماضي.

وقريب من هذه القصيدة قصيدتا «بلد الشراع» (٢)، «وجزائر اللؤلؤ» (٣) للشاعر أحمد محمد الخليفة، حيث نجد ذلك التناسب بين إيقاع تفعيلات بحر الكامل وتميزها ـ في جانب آخر ـ بالجزالة والفخامة، وبين الموقف الذي تطرحه القصيدتان،

(١) انظر القصيدة كاملة في ديوان مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٨٥ ـ ٩٠
(٢) انظر القصيدة كاملة في ديوان الشاعر: بقايا الغدران. ص ٩٠ ـ ٩٢.
(٣) انظر القصيدة كاملة في ديوان الشاعر: القمر والنخيل. ص ٥٦ ـ ٥٧.

وهو اعتزاز الشاعر بموطنه من خلال الصورة الطبيعية للبحر والشاطئ والشراع... التي تتلوها ملامح الاعتزاز بماضي الغوص وعلاقة التحدي والانتصار بين الانسان القديم والبحر. فهناك إذن تناسب قائم بين الجانبين الأول: صور الفخر والاعتزاز بالوطن وما يتطلبه من تدفق وجزالة في اللفظ والمعنى وانطلاقها صورة البحر وحركة الموج المتدفق والشراع...، والجانب الثاني: بحر الكامل ووحدته الموسيقية التي تتميز بالتدفق والتتابع وإيحاؤها بالفخامة والجزالة. ونجد هذا التناسب بين موقف القصيدة وبحر الكامل في قصيدة «النيل» للشاعر أحمد شوقي [1]، فهنا تجربة فنية متكاملة تحوي ملامح الاعتزاز بالوطن من خلال «النيل» والحضارات المتتالية التي قامت على ضفافه ومطلع هذه القصيدة يقول:

من أي عهدٍ في القرى تتدفّقُ   وبأي كفٍ في المدائن تُغْدِقُ

ومن السماء نزلْتَ أم فجّرْتَ من   عليا الجنان جداولا تترقرق

ونلاحظ في الأبيات أن ذلك التدفق والانسياب في تتابع الجمل قد ساعدت على إبرازه تفعيلة بحر الكامل وإيقاعها المتدفق، «بما يجعلك تحس حركة الموج الذي يلاحق بعضه بعضاً، وهذا ما يؤكد أن الايقاع أو (موسيقى الشعر) لا تأتي عند الشاعر العبقري وفاقا أو اعتباطاً، انما نتيجة تفاعل جدلي بين الذات والموضوع، يجعل الشاعر يدرك بطبيعته الفنية نوع الايقاع الموسيقي الذي يتلاءم والجو العام لتجربته الفنية» [2].

وفي قصيدة «من بلاد الهولو» لمحمد الفايز، نجد جانباً من تأكيد العلاقة بين موسيقى بحر الكامل والمضمون فمشاعر الفخر والاعتزاز التي شكلت هذه القصيدة ناسبها اختيار بحر الكامل وموسيقاه المتميزة بالجزالة والفخامة. وقد تعاونت الكلمات المنتقاة في الأبيات التي تتفق وموقف الفخر والاعتزاز مع تفعيلات بحر الكامل، كقول الشاعر في بداية القصيدة:

(١) أحمد شوقي: الشوقيات. جـ ٢ ص ٧٧ - ٧٨.

(٢) طه وادي: شعر شوقي، الغنائي والمسرحي. ص ٣٧.

كثبان رملك واحةٌ معطارُ   وأجاجُ بحرك سكّرٌ وبَهارُ

يا موطن الهولو الذي غنّتْ له   من أمس أمس سواحلٌ وبحارُ

يا ساحلَ الفيروز حيث سفينه   ملءُ البحار كأنها الاقمارُ

يا قصة البحار في جولاته   لما رمتْه إلى البحارِ قفارُ [1]

فنجد أن أسلوب النداء في الأبيات: يا موطن الهولو.. يا ساحل الفيروز.. يا قصة البحار.. وصيغة الجمع في: سواحل، وبحار، وسفينة، وأقمار، وقفار، وجولاته.. وكلمات مثل: تتهيب، ودوي، وهدار...» نجده قد تناسب وذلك التدفق الصاخب في إيقاع تفعيلات بحر الكامل.

هذا هو الجانب الأول للايحاءات التي تجسدها الايقاعات المتكررة والمتلاحقة لبحر الكامل، أما الجانب الثاني لايحاءات هذا البحر وهي «الرقة واللطف» والتي أشار اليها عبدالله الطيب [2]، فنجد مثالاً عليها في قصيدة «جزيرة اللؤلؤ» لغازي القصيبي. ففي هذه القصيدة نلاحظ معاناة الغربة في الرحيل عن الوطن تنساب في شيء من التأني الرتيب يتناسب ومشاعر الحزن التي تطغى على الشاعر، وجاءت تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) لتساعد على إبراز هذا الموقف، حين يقول الشاعر في بداية القصيدة:

اليوم والأحلامُ ضائعةٌ مبددة الشباب

والعمرُ أشلاء ممزقة بأنياب السراب

اليوم إذ حان الرحيلُ وهِمْتُ في دنيا اغترابي

ومضى شراعي واهنَ الخفقاتِ يبحرُ في الضباب

اليوم تنكرُني وتتركني وحيدا للعذاب [3]

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٥.

(٢) عبدالله الطيب، المرشد إلى أشعار العرب. جـ ١ ص ٢٤٦.

(٣) غازي القصيبي: أشعار من جزائر اللؤلؤ. ص ٧.

فتدفق تفعيلة بحر الكامل في هذه القصيدة جاء في رتابة مؤلمة اختلفت عن تدفقها الصاخب في القصائد السابقة التي جسدت مشاعر فخر واعتزاز، وكأنها هنا توحي بالرقة واللطف التي يتميز بها الجانب الآخر لبحر الكامل، وقد ساعدت حروف المد وتكرارها في الأبيات على منحها ذلك الامتداد المؤلم في مشاعر الحزن والغربة وشدة وطأتها على الشاعر. ومما أكد أيضاً وطأة مشاعر الحزن مجيء التفعيلة الأخيرة في الأبيات في الصيغة المرفلة (متفاعلاتن)، «وهذه الصيغة ـ بسبب طولها البالغ وزيادة المقطع المتوسط على نهايتها ـ تلائم أي إحساس ثقيل، فختام أي بيت بهذه الصيغة المتطاولة يعطي إحساساً بالثقل»[1].

أما قصائد الشعر الحر فقد جاء أغلبها كذلك على وزن بحر الكامل، حيث نجد أن تسع عشرة مذكرة من مذكرات بحار ـ من بين عشرين مذكرة ـ قد جاءت على وزن هذا البحر، إضافة إلى خمس قصائد لشعراء آخرين. وفي حين كانت أغلب قصائد الشعر العمودي التي جاءت في هذا البحر قد حملت ايحاءات الفخامة التي تتناسب ومعاني الفخر والاعتزاز، فإن قصائد الشعر الحر في هذا البحر ـ وفي مذكرات بحار على سبيل المثال ـ قد حاولت إبراز معاناة البحار الفردية في مواجهة أقسى الظروف التي تحيط به، وهذا الموقف يتطلب شيئاً من التأمل والتأني، وخاصة في رصد المعاناة النفسية، مما يجعل هذه القصائد تميل إلى الجانب الآخر في موسيقى بحر الكامل، وهو مناسبة موسيقى هذا البحر للمضامين المتأنية. ونأخذ نموذجاً لها من قصائد مذكرات بحار لمحمد الفايز، وهو المقطع الأول من المذكرة العاشرة، يقول الشاعر على لسان البحار:

«البحر أجملُ ما يكون
لولا شعوري بالضياع
لولا هروبي من جفافِ مدينتي الظمأى وخوفي أن أموت
عريان في الأعماق أو في بطن حوت

(١) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢١٦.

إني أحاذر أن أموت
لما أفكر أن لي بيتا ولي فيه عيال
لما أحس بأن في الدنيا جمال»[1]

ففي هذا المقطع نجد الشاعر يراوح بين التفعيلة التامة لبحر الكامل (متفاعلن) والتفعيلة المذالة (متفاعلان) في نهاية السطر الشعري، وهاتان التفعيلتان قد استطاعتا معاً تجسيد المضمون النفسي الأليم في مشاعر الخوف التي تطغى على البحار في علاقته بالبحر، إضافة إلى أن التفعيلة المذالة (متفاعلان) تنهي جميع سطور المقطع، وإيقاع هذه التفعيلة الممتدة يوحي بشكل خاص بثقل تلك المشاعر: «فالصيغة المذالة (متفاعلان) صيغة حزينة الايقاع بسبب حرف المد الواقع قبل الروي فيها، والذي يتسع لامتداد الصوت بالأنين والتوجع، ولهذا فقد كانت مناسبة للعاطفة الحزينة»[2].

ونجد الصيغتين: المذالة والمرفلة لبحر الكامل (متفاعلان ومتفاعلاتن) تنهيان جميع سطور القصائد في مذكرات بحار التي جاءت على وزن هذا البحر، كما أنهت الصيغة المرفلة (متفاعلاتن) أبيات قصيدة غازي القصيبي «جزيرة اللؤلؤ» والتي سبقت الاشارة إليها، في حين أن القصائد الأخرى في الشعر العمودي والتي احتوت مشاعر الفخر والاعتزاز بالوطن، لم تأت فيها هاتان الصيغتان، فهي إما أن تنتهي جميع أبياتها بالصيغة التامة (متفاعلن)[3] أو بالصيغة المقطوعة (متفاعلْ)[4] أو بالصيغة الحذاء (متَفا) والصيغة الحذاء المضمرة (متْفا)[5]، مما يؤكد جانبي الايحاء اللذين

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٩١.
(٢) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢١٥.
(٣) مثال ذلك قصيدة «بحر الزمرد» لمبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٨٥.
وقصيدة «بلد الشراع» لأحمد الخليفة: بقايا الغدران. ص ٩٠.
وقصيدة: «جزائر اللؤلؤ» لأحمد الخليفة: القمر والنخيل. ص ٥٦.
(٤) مثالها، قصيدة: من «بلاد الهولو» لمحمد الفايز: النور من الداخل. ص ٥.
(٥) مثالها، قصيدة: «المبحرون مع الرياح» لخليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ص ١٣.

يحويها بحر الكامل: الجلجلة والفخامة، والتأني والتأمل. « فالكامل رغم جلجلة إيقاعه وفخامته يشتمل على لون من البطء والأناة نتيجة لطول وحدة الايقاع فيه، ولاشتمالها على صوتين ساكنين على الأقل من الممكن مقابلتهما بحركات طويلة، وفي إمكان الشاعر إبراز هذا البطء، وهذه الأناة عن طريق الاكثار من الحركات الطويلة.. ومن ثم فإن الاكثار من الحركات الطويلة في قصائد الكامل يساعد أولا على خلخلة تلك السمترية التي تطغى على الوزن من ناحية، ومن ناحية ثانية يبطئ بإيقاعه بحيث يتسع للمضامين التي تحتاج إلى لون من التأمل المتأني، في نفس الوقت الذي يتسع للمضامين التي تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل »[1].

الرمل:

ما يقال عن بحر الكامل يقال عن بحر الرمل في وضوح ايقاع وحدتيها التفعيلية وتميزها وغناها ـ بالتالي ـ لعدة أغراض في النظم، الا أن هناك اختلافا في المقاطع بين تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) فبينما تتألف تفعيلة بحر الكامل من ثلاثة مقاطع قصيرة، ومقطعين متوسطين، تتألف تفعيلة بحر الرمل من ثلاثة مقاطع متوسطة « فا ـ لا ـ تن »، ومقطع قصير « ع م »، ولا ريب في أن هذا الاختلاف قد أدى إلى اتساع بحر الرمل للتأمل والعاصفة الممتدة بدرجة أكبر من بحر الكامل. وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا البحر بقوله: « ... فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف »[2] ويقول في موضع آخر: « ... وللرمل لين وسهولة »[3].

(١) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢١٢.
(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص ٢٦٨.
(٣) حازم القرطاجني: المرجع السابق. ص ٢٦٩.

ونجد هذه السمة في قصائد البحر التي جاءت على وزن بحر الرمل، فبينما شملت قصائد بحر الكامل مجالات الفخر والاعتزاز وما تتطلبه من جلجلة الايقاع وفخامته، ومجالات التأمل والعاطفة الحزينة التي أبرزتها الصيغ المذالة والمرفلة لهذا البحر، نلاحظ أن **قصائد البحر التي جاءت على وزن بحر الرمل كانت في أغلبها تصويراً لعاطفة حزينة سواء في الشكل العمودي أم البحر**. فمن قصائد الشعر العمودي التي جاءت على هذا الوزن، قصيدة « التائه » لجنة القريني، حيث تقول الشاعرة في هذه القصيدة:

مركبَ الحزن على مرسى الغروبْ
جاءكَ اليوم بمحزونٍ غريبْ
ضائعٌ في وحشةِ الليل الرهيبْ
هدَّه الوجدُ فتاقَ للمغيبْ[1]

فقد أبرزت تفعيلة بحر الرمل بامتداد المقاطع المتوسطة فيها مشاعر الحزن الرتيب، وجاء التذييل في التفعيلة الأخيرة (فاعلان) لكي يتعاون مع الوحدة الموسيقية (فاعلاتن) في تجسيد الامتداد في مشاعر الحزن والضياع.

أما **قصائد الشعر الحر** التي جاءت على وزن بحر الكامل، فقد كانت جميعاً، رصداً لمعاناة البحار القديم مع البحر بصورها المادية والمعنوية وما تعكسه من آلام نفسية، لذلك فقد ناسبتها تفعيلة هذا البحر بإيحائها الرتيب والممتد. ومن هذه القصائد قصيدة: « أنين الصواري » لعلي عبدالله خليفة. وتصور هذه القصيدة حزن الغواص الشيخ وألمه وهو يرقب إبحار رحلة جديدة من رحلات الغوص، حيث تنثال أمامه معاناته مع البحر بدءاً من الطفولة، ثم فقدان حقه في الحياة الآمنة. تبدأ القصيدة بقول الشاعر على لسان البحار:

(١) تراجع القصيدة في كتاب: ليلى محمد صالح: أدب المرأة في الكويت. ص ٣١٥.

«وَيْحَهُمْ قد أبحروا، وَيْحَ الشجون
ويحَ ما يجتاحُ أعماقي
ويطغى في جنون
ويْحَ أيام تغذتْ من عذابْ
ثم هدتْ جسميَ البادي الغضونْ
ها هُمْ قد أبحروا.. كلّ الرفاقْ
شرعوا بالشوق في بدء انطلاقْ
والمجاذيف مضتْ في البحر..
عنفاً واتّساقْ
بينما تلك الصواري في أنينْ..
هي والنهام في لحن حزين
لا يطاقْ» (1)

وقد ساعدت حروف المد «الواو والألف والياء» وتكرارها في هذا المقطع على تشكيل نغمة حزن عميقة اتفقت وعمق المضمون النفسي الذي تطرحه القصيدة، كما أن الامتداد الذي تمنحه تفعيلات بحر الرمـل، ومجيء التفعيلـة الأخيرة فيـه مذالة (فاعلان) قد ساعد على إبراز تلك النغمة.

هذا الموقف النفسي المتسم بالحزن الرتيب الممتد نجده كذلك في باقي قصائد الشكل الحر الأخرى التي جاءت على وزن بحر الرمل. أيضاً فان الشاعر قد استغل فيها جميعاً إمكانيات تفعيلة هذا البحر السابقة في إشاعة حروف المد وفي جعل التفعيلة الأخيرة فيها مذالة (2)، منها قصيدة مبارك بـن سيـف، «سفـن الغـوص

(1) انظر القصيدة كاملة في ديوان: أنين الصواري. ص ٦٩ - ٧٩.

(2) تراجع هذه القصائد في:
- علي عبدالله خليفة: قصيدة على أبواب الرحلة الأولى، ديوان: أنين الصواري. ص ٣٣.
- علي عبدالله خليفة: قصيدة صدى الاشواق ديوان: أنين الصواري. ص ٤٧.

البائسة» (1)، وفي هذه القصيدة يعود الشاعر أيضاً إلى ماضي الغوص وإلى صور الشقاء التي عاناها رجال الأمس مع البحر. وفيها نلاحظ أن تكرار حروف المد قد أضفى ذلك النغم الحزين الذي وجدناه في القصيدة السابقة. وجاء تكرار جملة «ايه يا ماء الخليج» في بداية كل مقطع منها بمثابة تأكيد لتلك النغمة الحزينة المطردة. وما كان للشاعر أن يشيع هذا النغم الحزين المطرد في قصائده، - والذي أبرزته حروف المد - لولا الامكانيات التي أتاحتها له تفعيلة بحر الرمل.

وهكذا فقد استطاع الشاعر المعاصر استغلال الامكانيات التي تحويها موسيقى بحر الرمل وإيقاعها الممتد، حيث جاءت القصائد في هذا البحر سواء في شكلها العمودي أم الحر لترصد موقفاً نفسياً يتسم بالحزن والرتابة. ولعل هذا الموقف يجسد - في جانب منه - سمة اللين والسهولة التي أشار اليها حازم القرطاجني عند حديثه عن هذا البحر (2).

البسيط والطويل:

وردت في قصائد البحر خمس قصائد - من الشكل العمودي - على وزن هذين البحرين: اثنتان منها على وزن الطويل، وهما، قصيدة عبدالله سنان «الصياد»، وقصيدة محمد الفايز: «التنور الكبير»، وثلاث قصائد على وزن البسيط وهي، قصيدة

- علي عبدالله خليفة: زغب الطيور الجارحة ديوان: أنين الصواري. ص ٥٩.
- علي عبدالله خليفة: قصيدة من أوال الشط أحكي: أنين الصواري. ص ٨٠.
- علي عبدالله خليفة: السيف وصهيل الكلمات ديوان: أنين الصواري. ص ١٠٨.
- مبارك بن سيف: بقايا سفينة غوص ديوان: الليل والضفاف. ص ٧.

(1) تراجع القصيدة كاملة في ديوان: مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٣٩.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص ٢٦٩.

خليفة الوقيان «عودة المغترب»، وقصيدة غازي القصيبي: «أغنية للخليج»، وقصيدة عبدالله العتيبي: «المرفأ الأخير».

وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذين البحرين بقوله: «العروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد في البسيط سباطة وطلاوة» [1]. ويجمع عبدالله الطيب بين سمات هذين البحرين في كونهما «أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة، واليهما يعمد أصحاب الرصانة» [2] ويقول في موضع آخر «وحقيقة الطويل أنه بحر الجلالة والنبالة والجد» [3].

وحين نعود إلى القصائد التي جاءت على وزن هذين البحرين نجد بعضها يتفق مضمونه والسمات الايحائية السابقة لأوزان البحرين وبعضها يختلف. فصيدة محمد الفايز «التنور الكبير» ترسم فخر الشاعر بماضي الغوص في المنطقة، وصور انتصار الغواص القديم على تحديات الواقع من حوله، ولذلك حدث شيء من التناسب بين مضمون القصيدة وسمات بحر الطويل في الرصانة والجد، يقول الشاعر في هذه القصيدة:

أعدْ ذكرَ شطآنٍ مطرزةٍ زرقا ... ونهّامها لما شدا مُثْقلا عشقا

أعدْ ذكرَ بحّار بليل بحاره ... إذا احتشدَتْ ظلماؤها شقها شقا

أعد ذكرَ غواص تهاوى لقاعه ... كأن به رغم العرا عالما أرقى [4]

وقد ساعدت الكلمات المختارة في الأبيات على إبراز سمة الرصانة والجد لتفعيلات بحر الطويل، وهي ذات السمة التي قصد إليها الشاعر في فخره بماضي موطنه، مثل تكرار جملة «أعد ذكر» في ثلاثة أبيات الأولى في القصيدة، وكلمات

(١) حازم القرطاجني: المرجع السابق. ص ٢٦٩.

(٢) عبدالله الطيب: المرشد الى فهم أشعار العرب. جـ ١ ص ٣٦٢.

(٣) عبدالله الطيب: المرجع السابق. جـ ١ ص ٤٢٩.

(٤) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٩٧.

مثل: احتشدت، وظلماؤها وشقها شقا، وتهاوي لقاعه، وعالما أرقى... من جانب آخر فقد ساعد اشتمال بحر الطويل على تفعيلتين تتكرران مرتين في كل شطر (فعولن مفاعيلن) وما تحويانه من تنويع في المقاطع القصيرة والمتوسطة، ساعد على إفساح المجال أمام الشاعر للتفصيل في مواقف الجد والرصانة التي تنظم على وزنه، مثلما رأينا جلجلة الايقاع في بحر الكامل ومناسبتها - في جانب منها - لمثل هذه المعاني.

أما القصيدة الثانية التي جاءت على وزن بحر الطويل، وهي قصيدة «الصياد» لعبدالله سنان [1] فإنها ترسم معاناة الصياد بشكل يبعث على الشفقة، وهذا مضمون يبتعد عن الرصانة والجد أو البهاء والقوة التي ذكر أنها من سمات بحر الطويل. كذلك فإن القصائد التي جاءت على وزن بحر البسيط تصور جميعها معاني رومانسية تحكي ألم الغربة وشوق العودة إلى الوطن أو إلى ما يقضي على مسببات هذه الغربة، وهي معاني تتطلب مضامين أقرب إلى الرقة من التناول، من هنا فهي تبتعد عن سمات الرصانة والجد التي يوحي بها بحرا البسيط والطويل، التي أشار اليها بعض النقاد ولعلها - من جانب آخر - تكون أقرب الى الايحاءات التي أشار اليها حازم القرطاجني في قوله: «تجد في البسيط سباطة وطلاوة» [2]. فغازي القصيبي في قصيدته: «أغنية للخليج» يصور فرحة العودة إلى أرض الخليج، والشاعر في كل بيت من هذه القصيدة يرسم صورة جزئية تميز أرض الوطن، وما استطاعت أن تقضي عليه من معاناة الغربة والحزن لدى الشاعر في ابتعاده عنه، من أبيات القصيدة قول الشاعر موجهاً الخطاب إلى الخليج:

أتيتُ أرقُبُ ميعادي مع القمرِ ... يا ساحرَ الموج والشطآن والجزرِ

هديّتي رعشتا شوقٍ وأغنيةٍ ... حمّلتُها كلَّ ما عانيتُ في سفري

أتيتُ أمرحُ فوقَ الرملِ أنبشُه ... عن ذكرياتي القدامى عن هوى صغري

عن النجوم أذبناها بأكؤسنا ... عن الليالي مشيناها على الوترِ

(١) عبدالله سنان: نفحات الخليج. ص ٥٦.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص ٢٦٩.

أمر بالشاطئ الغافي فأوقظه ... بقُبلةٍ.. وأناديه إلى السمرِ
أقول شاعرك الولهان ـ تذكره؟ ـ ... أتاكَ يحْلُمُ بالأصداف والدرر
من بعد أن ذرَع الدنيا فما فتحتْ ... له الشواطئ إلا مرفأ الضجر
ولحتَ يا أزرق العينين فانطلقتْ ... أشواقُهُ بجنون البِيْدِ في المطرِ (1)

فجاءت تفعيلتا بحر البسيط: «مستفعلن فاعلن» وما تحويانه من مقاطع متوسطة وقصيرة لتبرز ملامح فرحة الشاعر بعودته الى وطنه في شيء من الهزج المتتابع. لذلك فقد لجأ الشاعر الى الصيغة المحبوبة: «متفعلن، فعلن» في أغلب أبيات القصيدة للتخفيف من امتداد المقاطع المتوسطة فيها، وتحويلها إلى مقاطع قصيرة لابراز تلاحق صور الفرحة.

الهزج والمتقارب:

يتفق هذان البحران في غلبة الترنم والنشيدية على تفعيلاتها «فنغمة الهزج تطلب قولا مرسلا طيعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف»(2) كذلك فان المتقارب «أقل ما يقال عنه أنه بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل منساب طبي الموسيقى»(3).

وفي قصائد البحر جاءت قصيدتان على وزن الهزج من الشكل العمودي، وهما قصيدة أحمد محمد الخليفة: «أنشودة الغواص»، وقصيدة غنيمة زيد الحرب «الشاطئ الأزرق». وقصيدتان على وزن المتقارب هما، قصيدة: «وتعطين كالبحر» لغازي القصيبي في الشكل الحر، وفي الشكل العمودي قصيدة مبارك بن سيف: «مسافر على

(1) غازي القصيبي: معركة بلا راية. ص ٨٦.
(2) عبدالله الطيب: المرشد الى فهم أشعار العرب. جـ ١ ص ١٧.
(3) عبدالله الطيب: المرجع السابق. جـ ١ ص ٣١٢.

أمواج الخليج». والموقف في هذه القصائد جميعا يقترب من إيحاءات أوزان هذين البحرين. فقصيدة «أنشودة الغواص» للشاعر أحمد الخليفة جاءت على لسان غواص تحدوه نشوة القوة والانتصار في علاقته بالبحر حتى يتغنى بهما في صور متتابعة على امتداد القصيدة كلها، يقول الشاعر:

أنا الغواصُ في البحرِ حليفُ الجد والصبرِ
أعيشُ مع الرياحِ الهُوْجِ في كرٍّ وفي فرِّ
أنا ابنُ الموجِ والأنواءِ والظلمةِ والفجرِ
أنا مَنْ صارَعَ الريحَ وغنَّى أول الدهرِ
تسيرُ سفينتي في الليلِ بين الموجِ والصخرِ
تسيرُ كأنها من دَمْدَماتِ الريحِ لا تدري (1)

وتوحي حركة تفعيلات وزن الهزج في أبيات القصيدة مع مضمونها العام، حتى كأنها تنقل لنا تدافع الموج واطراده في صورة منسابة، مما جعلها تتلاءم ونشوة الانتصار التي يتغنى بها الشاعر على لسان الغواص.

ونجد هذا الترنم أيضاً في قصائد بحر المتقارب، ففي قصيدة: «مسافر على أمواج الخليج» لمبارك بن سيف، نرى اطراد ملامح فرحة الشاعر بعودته إلى أرض الوطن، ولذلك جاءت تفعيلات هذا البحر وتكرارها أربع مرات في كل شطر مجسدة لتلك الفرحة. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

تعالَيْ إليَّ ـ مياه الخليج ... تعالَيْ كلحنٍ حبيبْ
خذيني إلى وطنِ النيِّرات ... وشطٍّ على المائجاتِ رحيبْ
تدفقن كالعطرِ في بهجةٍ ... وأدنين شطاً يكاد يغيبْ
فبعد انتظاري يا دوحتي ... وناس كأوراقِ زهرٍ رطيبْ

(1) أحمد الخليفة: من أغاني البحرين. ص ٤٩.

وشمس لنا لم تغب لحظة   أراد لها الله ألا تغيب
فهل عجبا أن طواني الحنين   وقلت لقائي بأرضي قريب (1)

كذلك فإننا نلمح هذا التدفق في الصور في القصائد التي جاءت على وزن بحر المتقارب في الشعر الحر، كما في قصيدة غازي القصيبي «وتعطين كالبحر» (2) وقد لجأ الشاعر إلى التدوير في أغلب مقاطع القصيدة لكي يحافظ على ملمح التتابع في صور العطاء.

ومن قصائد الشعر الحر **قصيدة جمعت بين بحرين من بحور الشعر هما: الرمل والخبب**. وهي قصيدة: «الحب والموانئ السود» لغازي القصيبي (3) وفيها يتحدث الشاعر عن ألم الذات المعاصرة حين تفقد ملامح نقائها الأول أمام تحديات المجتمع الجديد والتي رمز اليها الشاعر «بالموانئ السود».

وقد اتضحت استفادة الشاعر من أبعاد التنويع الموسيقي الذي تحويه تفعيلات بحر الرمل والخبب. فالامتداد الذي تتميز به تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) يلائم مدخل القصيدة الذي شكل فيه الشاعر تساؤلات ممتدة وباقية عن سبب ذلك الألم النفسي الذي يطغى عليه، ولذلك أكثر من حروف المد، حيث يقول في هذا المدخل:

«أو تدرين لماذا
كلما قربنا الشوق تماما بيننا
ظلّ جدار؟
ولماذا
كلما طار بنا الحلمُ أعادتنا

(1) مبارك بن سيف: الليل والضفاف. ص ٢٣.
(2) غازي القصيبي: الحمى. ص ١٦٩.
(3) تراجع القصيدة كاملة في ديوان: غازي القصيبي: أنت الرياض. ص ١٢٥.

إلى الأرض أعاصيرُ الغبار؟
ولماذا؟
....

وتكون الاجابة عن هذه التساؤلات من خلال الموانئ السود التي مر بها الشاعر وفي كل ميناء أخذ يفقد ملمحا من ملامح أصالته القديمة. وللتعبير عن سرعة هذا الفقد ومشاعر الاسى التي صاحبته تحول وزن القصيدة إلى بحر الخبب وتفعيلته ذات الايقاع السريع الذي قرب موسيقى هذا البحر من النثرية (1). يقول الشاعر:

«الميناء الأول:
كنتُ بريئا
أهوي الألعابْ
أهوي أن أنطلق سعيداً
فوق الأعشابْ
....
ووقفتُ على هذا الميناء
فوجدتُ أمامي جمع ذئاب
بوجوه رجال
إن حنّوا أدمتكَ الأظفار
إن ضحكوا راعتكَ الأنياب
وإذا غضبوا أكلوا الأطفال
وتعلمتُ هناك الخوف»

فنجد تفعيلة بحر الخبب (فعلن) قد ناسبت طريقة السرد القصصي السريع

(1) حول سمات بحر الخبب انظر:
علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢٧٨.

ومن خلال هذا التحليل لبعض استخدامات الأوزان العروضية في الشعر المعاصر في الخليج والخاص بصورة البحر، يتضح أن الشاعر كان يحاول دائماً أن يوجد علاقة واضحة بين المعنى والنغم.. وبين الموقف والموسيقى. وهذا ما يؤكد أن الشاعر حين يختار لقصيدته وزنا معينا، فإن ذلك الاختيار يأتي بناء على احساس فني خاص، هذا الاحساس لا يشير بالضرورة إلى أن تكون العلاقة حتمية بين الموقف والوزن الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته. فالشاعر حين يقيم هذه العلاقة الوثيقة بين المعنى والنغم فإنما تقوده إليه موهبته الفنية التي تعمل دائماً بوعي أو بدون وعي. لذلك لا نستطيع القول أن هناك تلازماً حتمياً بين سمات البحر الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته وموقف تلك القصيدة، بل هي محاولة تلمس أهم ملامح الصلة بين مواقف القصائد وسمات بحور الشعر التي أشار اليها بعض النقاد.

والذي لا شك فيه أيضاً أن الحرص على سلامة الموسيقى وجودتها هو في النهاية حرص على أهم خصائص الشعر، ومميزاته.. فالموسيقى في الشعر ليست زاوية فنية فحسب، وإما هي الأساس الأول الذي به يصبح الشعر شعراً. «وعلى هذا فإن الموسيقى - والوزن العروضي بتعبير النقاد واللغويين القدماء عنصر هام فيها - تعطي الشعر بعض أسرار امتيازه، بل هي التي تحد الشعر عما ليس بشعر، وحاول أن تنثر مقطوعة شعرية، فستجد أن هناك فرقاً كبيراً بين العملين، بدرجة تؤكد أن ما يمكن قوله بالشعر ليس سهلاً قوله بالنثر، وهذا ما يؤكد أن الشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمات إلى أغنية»[١].

❀❀❀

(١) طه وادي: شعر ناجي. ص ١١٠.

٢- القافية

تعد القافية إحدى الشروط الضرورية التي تميز الشعر، ومن التعريفات الشائعة للقافية أنها حرف الروي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت، من أبيات القصيدة»[١]. وقد عرفها الخليل بن أحمد بقوله: «إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[٢] وهي في تعريف آخر: «ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة»[٣].

ومن هذه التعريفات يتبين أن هناك عدة سمات تميز القافية وتمنحها أهميتها الخاصة داخل القصيدة، وهذه السمات تنقسم إلى سمات خاصة بالجانب الانفعالي، وأخرى خاصة بالجانب الموسيقي. **فالجانب الانفعالي الذي تبرزه القافية** يبدو من خلال التكرار المنتظم لأصوات معينة، ذلك التكرار الذي يحدد بدوره الشعور بالتوقع من جانب المتلقي. فإذا كان الوزن الذي تقوم عليه القصيدة يؤدي إلى إشاعة الشعور بالتوقع من جانب القارئ أو المتلقي، فإن القافية بضرباتها المتكررة والمنتظمة تعمل على تحديد هذا التوقع بشكل أكثر وضوحاً، وقد أشار «ريتشاردز» إلى هذه الأهمية للقافية بقوله: «... ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية يكاد يصبح التحديد كاملاً»[٤].

(١) هذا التعريف لثعلب ورد في كتاب:
أبو يعلى التنوخي: القوافي، تحقيق عوني عبدالرؤوف. ط. الخانجي، القاهرة ١٩٧٥ ص ٣٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة. ص ١٥١.

(٣) ابراهيم انيس: موسيقى الشعر. ط. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، الرابعة ١٩٧٢ ص ٢٤٦.

(٤) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ص ١٩٤.

وهذا التكرار، ومن ثم الشعور بمتعة التوقع يؤدي أيضاً إلى إحداث نوع من الوحدة النغمية تشمل أجزاء القصيدة، وتحقق من خلالها جانباً من جوانب الوحدة الفنية في القصيدة. وإذا كانت « اللغة الموزونة المنتظمة تحقق اقتصاداً في الانتباه والجهد العقلي... »[1]، فإن القافية داخل هذه اللغة الموزونة تقوم بإبراز زوايا صوتية خاصة تعمل على جمع مسارات القصيدة في مسار واحد ومنتظم يثير بدوره انتباه المتلقي، ومن ثم يركز الجهد العقلي الذي يبذله في تتبع انفعال الشاعر بين أبيات القصيدة. هذه العمليات كلها من وحدة النغم المتصل، وتركيز الانتباه تحقق جانباً هاماً من جوانب ارتباط بناء القصيدة في وحدة متكاملة.

وهناك سمات خاصة **بالجانب الموسيقي الجمالي للقافية**، ومن هذه السمات ما يلي:

١) إن تكرار مقاطع صوتية معينة في نهاية البيت أو السطر الشعري يبرز إيقاعاً خاصاً يمتد حتى آخر القصيدة، وهذا الايقاع المطرد يقوم - من جانب آخر - بعملية تنظيم شاملة لجزئيات اللغة داخل القصيدة، « فالقافية تنظيم للأبيات ». ولولا القافية لكان ترجرج مدة المقاطع الذي يميز اللغات الحديثة سبيلاً إلى ترجرج مدة البيت نفسه... فالأذن تتلمس مفاصل الجمل دون أن تستطيع اكتشافها، وتظل تخيب في هذا المسعى، تتوجس اللحن دون أن تقبض عليه. فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاماً وغمرته بالنور، فإذا نحن نستشف في القصيدة تقابلاً بين الأجزاء وارتباطاً متبادلاً، كأن قوة جاذبة قد شدت الأبيات بعضها إلى بعض، وجعلتها تدور جميعاً في فلك واحد على نظام الحركات، وعلى تناسق يذكر بما كان الأقدمون يسمونه موسيقى الأفلاك »[2]. وهذا التنظيم الايقاعي الخاص يمنحنا المتعة الموسيقية التي نشعر بها إزاء قراءتنا للقصيدة.

(١) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص ١٦٨.
(٢) جان ماري جويو: المرجع السابق. ص ١٧٧.

٢) إن التكرار المتساوي والمتتابع لحروف معينة - تشكل القافية - في آخر البيت أو السطر الشعري يشعرنا - إلى جانب متعة الايقاع - بمتعة الجرس الصوتي، والجرس « إنما هو انسجام بين النغمة الأساسية والأصوات الثانوية »[1] وهذا الانسجام بين الحرف الأساسي وهو حرف الروي، وبين الحروف الأخرى - سواء أكانت حروف القافية أم الحروف التي تشكلت منها أبيات القصيدة - يخلق ذلك الجرس الذي كانت القافية سبباً في إبرازه. فهذه النغمات الموسيقية للأصوات والتي تتابع وفقاً لنظام معين، أشبه بالصدى، ولكنها صدى لا يرجع صوتاً عادياً بل صوتاً موسيقياً، ترجعه وفقاً لايقاع ووزن. وهذا الترجيع لا يخلو في ذاته من فتنة. أضف إلى ذلك أنه لما كان لكل حروف من الحروف الصوتية جرسه الخاص، فإن تنوع الحروف الصوتية التي تتألف منها القوافي يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية »[2].

٣) وهناك وظيفة أخرى لهذا التكرار يتضح في أن « جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة.... فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، والوزن يقوم على تكرار حفنة من الايقاعات والقافية كذلك، إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات أو الافكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني »[3].

ومن هذا كله يتبين أن للقافية دوراً هاماً في تحقيق موسيقى الشعر، وتأكيد بعض سماته الفنية. وسوف نحاول دراسة طبيعة القافية في الشعر الذي نتناوله بالدراسة، والدور الذي تقوم به القافية في منح القصيدة سمات وحدة متكاملة.

*

(١) جان ماري جويو: المرجع نفسه. ص ١٧٧.
(٢) جان ماري جويو: المرجع نفسه. ص ١٧٧.
(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص ٣٩١.

أ ـ القافية في قصائد الشعر العمودي:

تتكون القصائد التي جاءت في هذا الشكل من نوعين هما: القصائد التي تقوم على قافية واحدة، والقصائد ذات القوافي المتنوعة، وهي قصائد الشكل المقطوعي. أما بالنسبة للقصائد ذات القافية الواحدة فنجد أن القافية التي غلبت عليها هي قافية «الراء»، حيث جاءت في عشر قصائد من بين ست عشرة قصيدة هي عدد القصائد التي جاءت في هذا الشكل. تليها قافية «القاف» و «الباء» حيث جاءت كل منها في قصيدتين، ثم القافية «اللام» و «الدال» حيث جاءت كل منها في قصيدة واحدة.

وتقوم **القافية الواحدة** في هذه القصائد بإحداث توقع مطرد لمقطع معين يتكرر في نهاية كل بيت، وهذا التوقع يرتبط بإحداث الوحدة الشعورية الممتدة في القصيدة كلها. فالقافية هنا تتعاون مع الوزن في إحداث التوقع والوحدة. ومن جانب آخر فإن تكرار حرف معين ـ أو عدة حروف ـ في المقطع الأخير للبيت يشكل متعة النغم الموسيقي الذي ينظم أبيات القصيدة، بالاضافة إلى الجرس الموسيقي الذي تنبهنا إليه حروف القافية بانسجامها وتناسبها مع الحروف الأخرى. ولعل أهم وظيفة تقوم بها القافية في القصيدة الموحدة القوافي هي إظهار التنوع من خلال الوحدة أو الثبات. فنحن نترقب في كل بيت كلمة يتفق آخرها مع آخر الكلمة السابقة مع اختلاف معناها أو إضافة معنى جديد إلى المعاني السابقة، وفي متابعة هذا الترقب يتضح الجمال الموسيقي الذي تقوم به القافية في هذا النوع من القصائد.

ونشير إلى هذه الوظيفة الأخيرة للقافية ـ وهي إظهار التنوع من خلال الوحدة الصوتية ـ في نموذج من القصائد ذات القافية الواحدة، وهي قصيدة «المهلب» لخليفة الوقيان حيث يقول الشاعر في هذه القصيدة على لسان «المهلب» وهي من السفن التي تركت على الشاطئ رمزاً لعهد الغوص:

عَصَفَ الجوى بفؤاده فتذكَّرا ... ولَوَى الأسى بزمامه فتكدَّرا

قد راعَه ليلُ النَّوى لما دنا ... فهَوَى كنسرٍ من مَنيعاتِ الذرى

ومضى يجرُّ جناحَه جرّاً كما ... زَحَفَ الجريحُ على التراب معفرا

يدنو فيَسْحَبُ خلفَه في عزةٍ ... أذيالَ ثوبٍ بالمهابةِ عُطِّرا

ولَوَى كصبٍّ مدنفٍ قد ساءَهُ ... أن الأحبَّة قد نأَوْا فتحسَّرا[1]

فنجد أن الكلمات: فتكدرا ـ الذرى ـ معفرا ـ عطرا ـ فتحسرا... تتفق أواخر كل منها في حرف الروي (الراء)، والوصل (ألف المد)، إلا أن معنى كل كلمة يختلف عن معنى الكلمة السابقة، تبعاً للمعنى الجديد في كل بيت. ويتلازم توقعنا لتكرار هذه الحروف في كل بيت من القصيدة مع توقعنا لاختلاف معاني الكلمات الجديدة، مما يبرز جمال القافية ويخلق معه الشعور بالوحدة الممتدة في القصيدة. ومن جانب آخر فإن القافية المتكررة تتلازم في كل بيت بمعنى جديد يضاف إلى المعاني السابقة. ومن توقع الاختلاف والإضافة في المعاني يتشكل جمال القافية والوحدة الموسيقية من خلال اللازمة الصوتية التي تنبها في القصيدة. لأن التوقع في الاختلاف والاضافة يخلق توازيا بين الكلمات والمعاني، وهذا التوازي يشكل ـ في زاويته الخاصة ـ وحدة صوتية في بنية الأبيات. فالأبيات السابقة تحمل معاني الأسى لانتهاء العلاقة بين سفينة «المهلب» والبحر بتوقف عهد الغوص، لكنه أسى يشمله الفخر والاعتزاز، فإذا جاءت الكلمات في داخل البيت تحوي معاني الأسى والحسرة، تأتي القافية في آخر البيت جالبة معنى الفخر والعزة. ففي البيت الأول تأتي كلمات مثل: «عصف الجوى، ولوى الأسى»، وهي تدل على شدة البعد وألمه، إلا أن كلمتي: «فتذكرا وفتكدرا» في نهاية كل شطر كأنهما تخففان من آثار ذلك التفجع والحسرة. كذلك الكلمات في البيت الثاني: «قد راعه، وليل النوى، وفهوى كنسر» تحوي معاني قريبة من معاني نظيرتها في البيت السابق وهي: الحسرة والألم، فتأتي كلمة «الذرى» ـ وهي تشكل قافية البيت ـ موحية بالعزة والشموخ. وهكذا في بقية أبيات القصيدة. بالاضافة إلى أن قافية الراء وهي ـ أي الراء ـ من الحروف المجهورة، ومجيئها في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة تؤكد معاني القوة والعزة بإيقاعها البارز.

---

(١) مجلة البيان، العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦ ص١٤.

أما قصائد **الشكل العمودي ذات القافية المتنوعة** فقد جاءت فيها أربع قصائد تقوم على أساس المقطع المتغير داخل القصيدة.. وبالتالي تعتمد على قافية متغيرة في كل مقطع[1]، «والقافية المتغيرة، مفردة أو مزدوجة في عدد من مقاطع القصيدة عنصر يوشك أن يكون لازما للشعر الرومانسي الذي عرفناه في العصر الحديث بتدفقه الذي لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت، وقلقه الذي يدفعه إلى التغيير المستمر، وشوقه المبهم الذي يجعل اللحن ذا المفتاح المزدوج أداة شديدة المناسبة له»[2]. والقافية في هذا النوع من القصائد تقوم بوظيفتها الفنية من خلال التنوع الذي يتيح للشاعر شيئاً من الحرية لا تتيحها له القافية الواحدة. وهذه الوظيفة تتضح في التوافق الذي يحدث بين تغيرات الموقف الذي يعبر عنه الشاعر والقافية في كل ملمح من ملامح هذا التغير. فالقافية الواحدة في كل مقطع تجمع زوايا بعض الصور الجزئية التي يرصدها الشاعر، والقافية المتنوعة في المقاطع كلها تجمع زوايا الصورة الكليـة في القصيدة. ومن هنا فان وحدة البناء الكلي في القصيدة ذات القوافي المتنوعة تأتي من تتبع الوحدة من خلال التنوع، بينما ظهرت هذه الوحدة في القصائد ذات القافية الواحدة من تتبع التنوع من خلال الوحدة. ففي قصيدة «جزيرة اللؤلؤ» للشاعر غازي القصيبي نجد ست مقاطع كل مقطع يتكون من خمسة أبيات تنفرد بقافية مختلفة فالمقطع الأول قافيته «الباء» والثاني «العين»، والثالث «الباء»، والرابع «اللام»، والخامس والسادس «الهاء». ولبيان دور القافية نأخذ المقطع الأول والاخير منها، حيث يقول الشاعر في المقطع الأول:

(١) القصائد ذات المقاطع هي:

١ ـ غازي القصيبي: جزيرة اللؤلؤ، ديوان: أشعار من جزائر اللؤلؤ. ص ٧.

٢ ـ جنة القريني: التائه، كتاب: أدب المرأة في الكويت. ص ٣١٥.

٣ ـ غنيمة زيد الحرب: الشاطىء الازرق، كتاب: أدب المرأة في الكويت. ص ٢٨٦.

٤ ـ عبدالله العتيبي: الزورق: ديوان الشعر الكويتي. ص ٢٥٧.

(٢) شكري عياد: موسيقى الشعر. ط. دار المعرفة، القاهرة، الثانية ١٩٧٨ ص ١٢٩.

اليـوم والأحلام ضـائعـة مبـددة الشبـاب
والعمـر أشـلاء ممزقـة بـأنيـاب السراب
اليـوم.. إذ حـان الرحيلُ وهمْتُ في دنيـا اغترابي
ومضى شراعي واهنَ الخفَقاتِ يُبْحِرُ في الضباب
اليـوم.. تنكِرُني وتَترُكني وحيداً للعذاب

ويقول في المقطع الأخير:

الضوء لاح.. فديْتُ ضوءَكِ في السواحلِ يا مَنامَهْ
فوْقَ الخليجِ أراكِ زاهيةَ الملامِحِ كابْتِسامَهْ
المرفأ الغافي وهمسَتُهُ يهنّىءُ بالسلامَهْ
ونداءُ مئذنةٍ مُضَوّاةٍ ترفرفُ كالْحَمامَهْ
يا موطني ذا زورقي أوْفَى عليكَ فخُذْ زمامَهْ

فالباء المطلقة في قافية المقطع الأول تتفق مع معاني الكلمات في كل بيت منها وهي معاني تحوي الشعور بامتداد ألم الغربة والضياع لحظات الرحيل، فنجد التوازي ـ الذي يشكل بنية المقطع ـ بين الكلمات ومعانيها في داخل البيت ثم بينها وبين الكلمة التي تحوي قافية البيت. ففي البيت الأول تأتي كلمات: «الأحلام ضائعة ومبددة الشباب»، وفي الثاني: «العمر أشلاء.. والسراب»، وفي الثالث: «حان الرحيل.. واغترابي، والرابع: «شراعي واهن الخفقات والضباب» وفي الخامس: «تتركني وحيداً للعذاب». ونحن نتوقع امتداداً في هذه الكلمات ومعانيها حتى ينتهي المقطع عند بيت معين، لينتقل الشاعر بعده إلى مقطع آخر وجزئية أخرى من موقفه لنتوقع مرة أخرى تحولا في الكلمات ومعانيها، مع بقاء الصلة بالمقطع الأول وجزئية الموقف التي يحويها خلاله. لذلك يأتي التوازي بين الكلمات ومعانيها مع معاني القافية الواحدة في المقطع الأخير ليحمل الخلاص من تلك المشاعر بالعودة إلى الوطن. وفي هذا المقطع جاءت قافية الميم والهاء منسجمة مع مشاعر الفرحة بالعودة التي أبرزتها أصوات الكلمات ومعانيها داخل كل بيت.

وهكذا فان تنوع القافية في القصائد ذات الشكل المقطوعي يشكل وحدة البناء الكلي في القصيدة من خلال الترقب وتوقع التغيير من قبل القارئ، ومن خلال الانسجام والتوازي بين القافية ومعاني الكلمات التي يحويها كل مقطع.

ب - القافية في قصائد الشعر الحر:

أتيحت للشاعر المعاصر - من خلال هذا الشكل - حرية أوسع في استعمال القوافي «فقد تحررت القصيدة الحرة من كل نظام مسبق للتقفية، وإن كانت قد التزمت مبدأ التقفية في ذاته، ولكنها القافية الحرة التي تتوائم مع السياق النفسي والموسيقي للقصيدة، لا القافية المتكلفة المجتلبة. فلم يكن الشعر ليستغني عن القافية، ولكن يستطيع أن يستغني عن الروى المتكرر في نهاية السطور، ومن هنا وجدنا الشاعر الحديث يستغني عن القافية في صورتها القديمة، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي»[١]. ومن أبرز أشكال القوافي في هذه القصائد ما يلي:

القصائد ذات القافية المتتابعة:

ويدخل في هذا الشكل نوعان من القصائد هما: القصائد ذات المقطع الواحد، والقصائد ذات المقاطع المتعددة. ويتخذ الشاعر في هذه القصائد قافية واحدة تستمر حتى آخر القصيدة فمن نماذج القصائد ذات المقطع الواحد التي اتبع الشاعر فيها قافية واحدة، قصيدة «الغجر ومدينة البحار» للشاعر محمد الفايز، حيث تتكرر قافية الراء وتتابع حتى نهاية القصيدة، ويقول الشاعر فيها:

«غَجَرْ
غَجَرْ

(١) علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٣٦٩.

قوافل الغجرْ
قد دَخَلَتْ مدينتي لتخطِفَ القَمَرْ
وتسرقَ الرحيقَ من براعمِ الزهَرْ
غَجَرْ
غَجَرْ
والحارسُ المجدورُ في مخدعها:
حبيبتي سَحَرْ
لتحترقْ روما ففي عينيكِ لي
أجملُ منْ قَمَرْ
وكل ما في الأرض من بشرْ
غجرْ
غجرْ»[١].

وتستمر قافية الراء المقيدة حتى آخر القصيدة، وكأنها في تلازم تام مع تكرار كلمة «غجر»، وهذا التلازم المطرد يبرز الدور البنائي الذي تقوم به القافية في هذه القصيدة، حيث تنبهنا الى دلالة كلمة «غجر» التي تتكرر حتى آخر القصيدة، والتي تبين نفور البحار من هذا التدفق السريع للأجناس الغريبة التي غزت مدينته وغيرت الكثير من ملامحها القديمة. ولابراز هذا النفور استمرت قافية الراء متلازمة مع كلمة «غجر»، وهي بهذا تؤكد دورها الإيقاعي في إقامة وحدة مطردة في القصيدة كلها.

أما القصائد ذات المقاطع المتعددة والتي اتبعت قافية واحدة، فمن نماذجها قصيدة «وتعطين كالبحر» للشاعر غازي القصيبي، حيث نجد بناء القصيدة على قافية «القاف» في نهاية الشطر الأخير في كل مقطع، بينما ترسل بقية الأشطر. ومن مقاطع القصيدة قول الشاعر:

(١) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٢٩ - ٣٠.

« وتعطينَ كالبحرِ
يا امرأةً شعرَها الموجُ .. يا امرأةً
عينُها طيبةُ القاعِ .. يا امرأةً شفتاها
انبعاثُ الغريقْ

★ ★ ★

« وتعطينَ كالبَحْرِ يقذفُ بالعُشْبِ
واللؤلؤِ الرطْبِ والرمل .. يأخُذُني
في تجاويفهِ النابضاتِ بسرِّ الحياةِ
الدفيءِ العميقْ » (١)

ولا شك أن اتحاد القافية في نهاية كل مقطع يربط أجزاء المقاطع جميعاً ويمنح القصيدة وحدة موسيقية تدعم وحدة المواقف الجزئية التي تطرحها المقاطع، وذلك لأن القافية الواحدة في نهاية كل مقطع تثير إنتباه القارئ إلى إمكانية تكرارها في المقاطع الأخرى، مما يخلق معه شعوراً بالوحدة يشمل أجزاء القصيدة. وقد كان التدوير في نهايات سطور هذه القصيدة عونا على إبراز الوحدة الممتدة في مقاطعها، تلك الوحدة التي كان للقافية دوراً في إبراز معالمها.

٢) القصائد ذات القوافي المتداخلة:

وهذا النسق تتشكل منه أغلب قصائد الشعر الحر - الذي تقوم عليه الدراسة - فالقوافي في هذه القصائد لا تتبع نظاماً معيناً، بل نجد تكرار قافية واحدة في نهاية سطرين أو أكثر، ثم تغييرها إلى قافية أخرى، تليها العودة مرة أخرى إلى القافية الأولى أو غيرها .. وهكذا، ومن أمثلة هذا النوع من القافية، هذا المقطع من قصيدة « أنين الصواري » للشاعر علي عبدالله خليفة، حيث يقول على لسان الغواص الشيخ:

(١) غازي القصيبي: الحمى. ص ١٦٩.

« شرعةُ البحرِ تريدُ الاقوياءْ
وأنا جسمي عياءْ
أنِفَ المجدافُ عن كفّي إباءْ
أبداً .. يا بحرُ مالي من عزَاءْ
حين صاحَتْ بي الجموعْ
وهْي في إحكام ربطٍ للقلوعْ:
في أمان الله .. لقيانا قريبْ
ثم لوحَتْ، وغشّتني الدموعْ ..
بينما تلك الصواري في أنينْ ..
هي و (النهام) في لحن حزين ..
لا يطاقْ » (١)

فالكلمات التي جاءت في آخر كل سطر هي: الاقوياء - عياء - إباء - عزاء - الجموع - للقلوع - قريب - الدموع - أنين - حزين - لا يطاق. وقد جاءت القوافي المتنوعة والمتداخلة في قصائد الشعر الحر لتشد أسطر القصيدة وتقيم بناء داخلياً أكثر تماساً. فالقوافي في هذا المقطع قد شكلتها جميعاً حروف المد التي جاءت متلائمة مع مشاعر الحزن العميق الذي يطغى على الغواص الشيخ وهو يرقب رحلة جديدة من رحلات الغوص، ولكن التنويع في هذه الحروف (الالف والواو والياء) جذب انتباه القارئ إلى عمق تلك المشاعر بدرجة أكبر مما لو جاءت في قافية واحدة رتيبة. وبينما ساعدت إيحاءات التوقع على إضفاء وحدة البناء في القصائد ذات القافية الواحدة، فإن عنصر المفاجأة هو الذي يقوم بإحداث هذه الوحدة في القصائد الحرة ذات القوافي المتنوعة والمتداخلة.

ونختم هذا الجزء بالتأكيد على أن الشعر المعاصر يحاول التخفيف من رتابة القافية

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٧٧ - ٧٨.

الواحدة حتى في مجال الشعر العمودي كما رأينا في القصائد التي تقوم على المقاطع، أما الشاعر الحر فقد كان أكثر جرأة في اللجوء إلى القافية المتنوعة لكي يستطيع من خلال التنويع في القوافي إضفاء وحدة أكثر تماسكاً، وذلك لمجيء هذه القوافي المتنوعة متناسبة مع تموجات الحركة النفسية التي يرصدها الموقف داخل القصيدة.

٣ - الموسيقى الداخلية

هناك جانب هام تقوم به اللغة الموزونة داخل القصيدة إضافة إلى الجوانب السابقة (الوزن والقافية)، وهذا الجانب هو الإيقاع الموسيقي الداخلي الذي يبرزه اختيار الكلمات وترتيبها حتى تأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية التي يرصدها الشاعر في الأبيات، أو ما يطلق عليه «الموسيقى الداخلية».

وقد ذكر بعض الباحثين أن الموسيقى الداخلية تتضح من خلال بعض المحسنات البديعية مثل: الجناس والطباق والمقابلة وحسن التقسيم.... الخ إلا أننا سنتناول مجالا واحداً لهذه الموسيقى الداخلية، وهو **الدور الايقاعي البنيوي** الذي «يأتي من تتابع ألفاظ معينة أو عبارات أو حروف في نسق خاص... وهو نسق جاء نتيجة محاولة البناء اللغوي ربط الجزء بالكل... وعليه فهو يقوم بدور بنيوي قوي، وفي نفس الوقت يشكل هذا التناسق إيقاعاً موسيقياً داخلياً يرفع من القيمة التعبيرية والتأثيرية لهذا الجزء من القصيدة الذي جاء فيه»(١).

ومن خلال هذا الدور الايقاعي البنيوي تبرز أهمية المحسنات البديعية الأخرى

(١) صلاح عبدالحافظ: الزمان والمكان وأثرها في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. جـ ٢ ص ٢٤٧ - ٢٤٨.

باعتبارها أدوات لغوية يلجأ اليها الإيقاع الداخلي في القصيدة لاضفاء مزيد من القيمة الايحائية لموسيقى الشعر.

من هنا فإن الدور الايقاعي البنيوي تقوم به الوسائل الموسيقية التي يلجأ اليها الشاعر لتشكيل ذلك النسق الخاص، سواء أكانت محسنات بديعية: لفظية أو معنوية، أو تكرار حروف أو كلمات أو جمل وعبارات معينة، أو بناء خاصاً للجملة الشعرية يميز هذا الجزء من القصيدة. كذلك فان الوزن والقافية لهما دور ما في إثراء زوايا الدور الايقاعي البنيوي من خلال تماثل الوزن والقافية أو اختلافهما.

الدور الايقاعي البنيوي في قصائد الشعر العمودي:

نتوقف عند قصيدة «المهلب» لخليفة الوقيان وبخاصة عند قوله:

كم غايةٍ خلْفَ المحيط سعَى لها ... تدْنو البحارُ لـهُ ويقتربُ الثرى
كم صارَعَ الأمـواجَ في تـرحـالِـهِ ... كم طوّعَ الأقـدارَ في ليلِ السُّرى
الريـح تكبـو دونَـهُ في رهبـةٍ ... إن شقّهـا يـومـاً وإن هـوَ أدْبَـرا
كم صفحةٍ للمَجْدِ قدْ خُطَّتْ على ... ألواحِهِ في كـل صـوْبٍ لـو درى
عـالي الجبين سمـا على أتـرابـه ... كـالنجم في عليائِـهِ لما سرى
وتخالـه حصنـاً منيعـاً شـامخاً ... لما جثـا فـوق الثرى وتسمّـرا(١)

في هذه الأبيات نلاحظ بناء وتتابعاً خاصاً للجمل الاسمية والفعلية، هذا البناء والتتابع ساعد على ابراز إيقاع داخلي وحد أجزاء الأبيات جميعا في ترابط ممتد، وساعد بدوره على إضفاء القيمة الايحائية للنص.

فالبيت الأول يبدأ بالجملة الاسمية: «كم غاية...» لترتبط بالجمل الفعلية في الشطر الثاني: «تدنو البحار... ويقترب الثرى». وفي البيت الثاني تتكرر «كم» مرتين

(١) مجلة البيان، العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦ ص ١٤.

في جمل فعلية محدثة بذلك تتابعاً ايقاعياً أكثر وضوحاً: « كم صارع الأمواج... كم طوع الأقدار »، وفي البيت الثالث يتخذ إيقاع الجمل مساراً آخر في خلوه من الأداة (كم) التي تكررت مرتين في البيتين الأول والثاني، ولجوئه إلى المزج بين الجمل في الشطرين، فجملة: « الريح تكبو دونه... » ارتبطت بالجمل في الشطر الثاني: « إن شقها... وإن هو أدبرا »، وذلك لتقديم جواب الشرط في الشطر الأول، وفي البيت الرابع تعود الجمل إلى البداية بالأداة « كم » ليستمر تتابع الإيقاع الذي أحدثته هذه الأداة في الأبيات الأولى. والجملة الفعلية « قد خطت على.. » جاءت لتربط بين جملة: « كم صفحة للمجد » في الشطر الأول، والشطر الثاني: « ألواحه في كل صوب لو درى ». ويستمر هذا الايقاع الخاص الذي أبرزته الجمل وترتيبها المترابط في البيت الخامس، أما البيت السادس والأخير، فإن ترتيب الكلمات في داخله جاء وكأنه يختم ايقاع الكلمات والجمل في الأبيات السابقة، فالجمل: « وتخاله حصناً.. ولما جثا.. وتسمرا »، نقلت المتذوق من التتابع السريع لايقاع الجمل السابقة - التي رصدت ماضي السفينة في البحر - إلى خاتمة لهذا الايقاع في الرسو الدائم للسفينة على الشاطئ بعد توقف مهنة الغوص. وفي داخل هذا البناء الايقاعي تأتي المحسنات البديعية كاختيار الألفاظ الجزلة التي تتلاءم ومعاني القوة والشموخ واطرادها في الأبيات مثل: صارع الأمواج - طوع الاقدار - الريح تكبو - في رهبة - إن شقها - وتخاله حصنا منيعا - جثا وتسمرا » فهذه الكلمات تأتي محققة لجانب هام من جوانب الايقاع الداخلي في الأبيات، كذلك فإن تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) وقافية الراء المجهورة في آخر كل بيت تعاونتا مع زوايا الايقاع الداخلي في إبراز القيمة الايحائية لموسيقى النص في عموميتها.

ونلاحظ هذا الدور الايقاعي البنيوي أيضاً في نص آخر من قصيدة « أغنية للخليج » للشاعر غازي القصيبي، حيث يقول الشاعر في هذا النص:

خليج.. مرّتْ علينا بالنوى سَنَةٌ   فهاتِ حدِّثْ وَسَلْ ما شئتَ من خَبَري
رَكِبْتُ سبعين بحراً.. جُبْتُ أوديةً   طارَتْ بيَ الريحُ من أمنٍ إلى خطرِ
ضحكتُ والحبُّ يرعاني ببسمتهِ   ونُحْتُ والحبُّ ليلٌ صاخِبُ الكَدَرِ

عشتُ السعادةَ حلماً لا يفارقني   وعشتُ أعنفَ حُزنٍ في دم البَشَرِ
حتى أتيتُكَ فامسحْ بالنسيمِ على   آهاتِ جرحي.. ورشَّ الموجَ في شرري[1]

فالدور الإيقاعي في هذه الأبيات يتحقق من تلاحق الأفعال في صيغة الماضي والأمر، وصيغة النداء « خليج » في بداية النص ربطت بين الجمل الفعلية وشكلت منها بناء إيقاعياً متماسكاً. فإيقاع الأفعال في البيت الأول جاء إيذانا بتتابع خاص للأفعال في الأبيات التالية له، لذلك نجد الفعل الماضي في « مرت » ثم أفعالاً في صيغة الأمر هي: « فهاتِ، وحدث، وسل »، وكأنها تستلزم وراءها أفعالاً أخرى تفصل في صور الماضي التي مرت، ويود الشاعر إخبار الخليج عنها ولذلك جاءت الأفعال أيضاً في الأبيات الثاني والثالث والرابع - في أغلبها - في صيغة الماضي: « ركبت - جبت - طارت - ضحكت - نحت - عشت السعادة - وعشت أعنف حزن »، هذه الأفعال المتتابعة في سمتها الحركية شكلت معها إيقاعاً ممتداً أثرى الموسيقى الداخلية للأبيات. وإذا كانت وظيفة الموسيقى هي إثارة الانتباه وجذبه بشدة نحو التركيب، فإن هذه الأفعال المتتابعة في صيغة واحدة جذبت انتباه القارىء إلى وجوب متابعتها ترقباً لصورة تخفف من حدة هذا التتابع، هذه الصورة نجدها في البيت الخامس، ففي هذا البيت يعود إيقاع الكلمات الى الهدوء والتريث الذي يضع خاتمة لذلك التتابع السريع للأفعال والجمل في الأبيات السابقة. فجملة « حتى أتيتك » في هذا البيت تأتي مؤشراً لتلك الخاتمة، والجمل بعدها: « فامسح بالنسيم - ورش الموج » تصور ملامح إيقاع هادئ كانت الأبيات تتطلبه لتشكيل الصورة الكاملة للايقاع البنيوي. فحركة الأفعال وتتابعها في توزيع خاص قد شكلت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات في صورة واحدة متتابعة. كذلك فان بعض المحسنات البديعية قامت بتحقيق جزء هام من الايقاع الداخلي للنص، منها: حسن التقسيم، ومن أمثلته في البيت الأول: « مرت علينا - فهات - حدث - وسل ما شئت من خبري »، وفي البيت الثاني: « ركبت

(١) غازي القصيبي: معركة بلا راية. ص ٨٩.

سبعين بحراً ـ جبت أودية ـ طارت بي الريح...»، والطباق في: «أمن وخطر» وفي «ضحكت ونحت» وفي «السعادة وأعنف حزن».

وهكذا نجد أن الدور الايقاعي البنيوي في هذين النموذجيين من الشعر العمودي جاء في التوزيع الخاص للجمل بين الشطرين، وهذا التوزيع يبرز إيقاعاً داخلياً يتميز بأنه ذو نظام مطرد ومتتابع، وهذا النظام فرضه الالتزام بإيقاع تفعيلات محددة في كل بيت، مع قافية واحدة متكررة. وهذا النظام المطرد للايقاع الداخلي استطاع إقامة بنية واحدة ساعدت على منح الأبيات قيمة تعبيرية أكثر شمولاً.

الدور الايقاعي البنيوي في قصائد الشعر الحر:

يتخذ الدور الايقاعي البنيوي في قصائد الشعر الحر نسقاً آخر يختلف في جزء منه عن الترتيب الذي اتخذه في قصائد الشعر العمودي، فبينما وجدنا شيئاً من النظام المطرد في قصائد الشعر العمودي، فإن ترتيب الكلمات وبناء الجملة ـ الذي يشكل الدور الايقاعي البنيوي ـ في قصائد الشعر الحر يأتي وفقاً لدفقات السطر الشعري الذي قد يتكون من جملة أو أكثر، أو جزء من جملة أو كلمة واحدة.. وفي هذه الدفقات والوقفات التي لا تتبع نظاماً مطرداً سوى ما تمليه اللحظة الشعورية يأتي الإيقاع الداخلي وقد شكل معه بناء أكثر تماسكاً. ففي هذا المقطع من قصيدة: «صدى الأشواق» يقول علي عبدالله خليفة على لسان زوجة البحار:

«يا حبيبي
سوفَ أحكي لَكَ عن ليلِ المحرَّقْ
حين يخلو
من جوعٍ تنزوي في كل مَفْرَقْ
تقطعُ الوقتَ بأوهامٍ وأحلامٍ، وتطرقْ
كلَّ بابٍ للدعابَاتِ وأشجانِ الحديثْ
سوفَ أحكي لَكَ عن ليلِ المحرَّقْ

حينما يخلو من النايِ المؤرقْ
في الليالي المقمراتْ
يسكبُ اللحنَ العراقيَّ الحزينْ
....
سوف أحكي لَكَ عن ليلِ المحرَّقْ
حين يغرقْ
في متاهاتِ الظلامْ
وطيور الليل حَيْرى.. لا تنامْ
ترصدُ الساحاتِ قفراً من زحامْ..
من ضجيجْ»[١]

فالدور الايقاعي البنيوي في هذا النص قامت عدة زوايا فنية بتشكيلة منها:

١) النسق الخاص الذي اتخذه نظام الكلمات والجمل في كل سطر شعري فجملة «يا حبيبي» جاءت منفردة في بداية المقطع لتستلزم خلفها تتابع الجمل حتى نهاية السطر السادس من المقطع، فالجمل والكلمات في هذا الجزء متصلة اتصالا تاماً، لأن المعنى لا ينتهي بانتهاء السطر، بل يبقى متعلقاً بالسطر الذي يليه.. وهكذا، فالتعبير في «حين يخلو» ـ وهو في سطر واحد ـ جاء متصلا بالتعبير في السطر السابق «سوف أحكي لك عن ليل المحرق» وبالذي يليه: «من جوع تنزوي في كل مفرق»، والجملة الأخيرة متصلة بجزء من السطر الذي يليها، فالجموع «تقطع الوقت بأوهام وأحلام»، ولا يتوقف السطر الشعري عند هذا الحد، بل نجد بداية جملة أخرى «وتطرق» لتأتي تتمة معناها في السطر السادس: «كل باب للدعابات وأشجان الحديث»، ويستمر هذا الاتصال بين السطور حتى نهاية المقطع. وهكذا فان ايقاع الكلمات والجمل لا يتوقف عند جزء من سطر حتى يستمر مرة أخرى، وهذا

(١) علي عبدالله خليفة: أنين الصواري. ص ٥٦ ـ ٥٨.

التوقف الجزئي والاستمرار المتتالي يشكل جانبا من الموسيقى الداخلية للمقطع وبالتالي جانبا من الدور الايقاعي البنيوي.

٢) ومن الزوايا الفنية التي ساعدت أيضاً على إبراز الدور الايقاعي البنيوي في هذا المقطع تكرار جملة « سوف أحكي لك عن ليل المحرق » ثلاث مرات، وهذه الجملة قامت بدورها الايقاعي لأنها تحمل في كل مرة تأتي فيها معنى آخر يضاف إلى المعنى السابق، ويشكل جزءاً من المعنى العام للمقطع. فهذا التكرار يشكل ايقاعاً داخلياً إلى جانب تأكيده لهفة اللقاء بعد طول المعاناة أثناء الغياب.

٣) كذلك فان حروف المد وانتشارها يساعد أيضاً على ابراز ايقاع داخلي يوحي بوطأة المعاناة أثناء الغياب، كما نجد في بعض كلمات هذا الجزء من المقطع:

« سوف أحكي لك عن ليل المحرقْ
حين يغرقْ
في متاهات الظلامْ
وطيورُ الليلِ حيرى.. لا تنامْ
ترصدُ الساحاتِ قفراً من زحامْ
من ضجيجْ ».

أما تقييد القافية في نهاية كل سطر شعري: « المحرق ـ مغرق ـ الحديث ـ المؤرق ـ المقمرات ـ الحزين ـ يغرق ـ الظلام ـ لا تنام »... فقد ساعد بدوره على اتمام زوايا الدور الايقاعي البنيوي، وذلك بتلاحمه مع اتصال الجمل بين سطور المقطع، فالنهاية المقيدة لكل سطر تضطرنا للوقوف قليلا إلا أن بحثنا عن نهاية الجملة يجعلنا ننتقل إلى السطر التالي...، ومن هنا يبرز الايقاع الموسيقى المميز الذي يربط بين جزئيات المقطع ويشكل معه بناء إيقاعياً أكثر تلاحماً.

وفي نص آخر نجد أن بناء الصورة الشعرية هو الذي يشكل الزاوية الأولى من زوايا الدور الايقاعي البنيوي في قصائد الشعر الحر، وهذا النص من قصيدة:

« المذكرة الثامنة عشرة » من مذكرات بحار، حيث يقول محمد الفايز على لسان البحار في بداية القصيدة:

« صوتُ الدفوفِ يرنّ في أذني فتشربُهُ الضلوعْ
من الحنين
قبل الرسوِّ إلى الضفافِ المشرقاتِ
بنسائنا ودفوفهن. نسائنَا المتطلعات
للبحرِ حيث شراعُنا كحمامةٍ بيضاء أعياها المطافْ
فلها حنينٌ للضفافْ
وكفرحة الأيدي الرشيقةِ حين تضربْ
أو تلوّحُ بالدفوفْ
فرحُ القلوبِ الحاملاتِ الأغنيات
والشوقَ من شمسِ البحارْ » (1)

فنلاحظ في هذا النص أن الاستعارة في: « صوت الدفوف تشربه الضلوع » في أول سطر جعلت المعنى يتصل في السطور التالية، لأن الصورة ما زالت متصلة، كذلك فان تتمة التشبيه في: « شراعنا كحمامة بيضاء اعياها المطاف » جاءت في السطر التالي: « فلها حنين للضفاف »، أما السطور الأربعة الأخيرة فقد شكلتها صورة تشبيهية واحدة، وجاء تقديم المشبه به في هذه الصورة ليبرز إيقاعاً داخلياً أكثر تماسكاً، « ففرح القلوب الحاملات الأغنيات والشوق من شمس البحار كفرحة الأيدي الرشيقة حين تضرب أو تلوح بالدفوف » وهكذا نجد أن البناء المتصل للصور الشعرية الكلية يبرز موسيقى داخلية من الممكن أن يطلق عليها « موسيقى تصويرية »، وهذه الموسيقى التصويرية قامت بجزء أكبر من الدور الايقاعي البنيوي إلى جانب الزوايا الأخرى من بناء الكلمات والجمل، وحروف المد والاستخدام غير المنظم

---

(1) محمد الفايز: النور من الداخل. ص ٢٣٩.

للقافية أحيانا كل هذا يوضح أن الموسيقى الداخلية عملية تتشكل من زوايا فنية متعددة.

وهكذا فان الموسيقى الداخلية للشعر سواء أكان: عمودياً أم حراً تتجلى في أمور فنية متداخلة، تتعانق مع الوزن والقافية لتكون وحدة موسيقية عامة للشعر.. والموسيقى في النهاية ألزم قواعد العملية الشعرية، ولذلك فقد حرص الشعراء على ابرازها في قصائدهم ـ كما سبق توضيح ذلك بقدر من التحليل والدراسة يوضح أهم خصائص هذا الجانب الموسيقي.

***

خاتمة عن الوحدة الفنية للقصيدة

من خلال الفصول السابقة ـ التي درسنا فيها الشعر الخاص بصورة البحر ـ نلاحظ أن القصائد التي جاءت معبرة عن صورة من صور البحر قد تحققت فيها سمة الوحدة الفنية للقصيدة. فالشاعر في أغلب القصائد يشكل موقفاً واحداً يستمر طوال القصيدة ليحقق لها وحدة موضوعية، وهي أول خطوة نلاحظها في القصيدة بحثاً عن وحدتها الفنية، ثم تأتي الصورة الشعرية لتكمل جانبا آخر من جوانب الوحدة الفنية، وذلك بتأكيدها زوايا الموقف الممتد في القصيدة، وقد رأينا ـ في بعض قصائد الشعر الحر خاصة ـ أن القصيدة قد قامت على صورة واحدة ممتدة تتطور بتطور جزئيات الموقف بحيث نستطيع أن نطلق عليها « القصيدة الصورة ».

ولا شك أن لغة الشعر هي المادة التي يبرز من خلالها الموقف والصورة والموسيقى، وقد استطاعت بعض القصائد من خلال كثرة الألفاظ والتعبيرات الخاصة بصورة البحر أن تشكل دلالات معنوية منحت القصيدة ثراء إيحائياً خاصاً، كما أن هذه الالفاظ والتعبيرات الخاصة بصورة البحر قد استطاعت أن تحدث ترابطاً بنيوياً في القصيدة خلق معه رافداً آخر من روافد الوحدة الفنية في قصائد البحر.

ثم جاءت الموسيقى في هذه القصائد معبرة عن زاويتها الايحائية الخاصة ومحققة لجانب آخر من جوانب الوحدة الفنية سواء في الوزن الذي اتخذته القصيدة أو القافية أو موسيقاها الداخلية.

من هنا فان العلاقة كانت قوية بين الموقف والصورة المعبرة عنه والموسيقى الدالة عليه ولغته الايحائية الخاصة، هذه العلاقة حققت معها أطراف الوحدة الفنية التي تنشدها القصيدة.

ومن خلال الدراسة التحليلية التي قدمناها في الفصول السابقة نستطيع القول بأن الشاعر ـ أياً ما كان الشكل الذي يكتب على نسقه ـ يحاول أن يجعل محاور القصيدة

متكاملة، لكي يحقق العمل الأدبي وجوه الفني.. وهذا الوجود لا يقوم إلا على وحدة متكاملة، توحد كل زوايا التجربة الشعرية.

كما نلاحظ أيضاً أن هناك قدراً من التقارب أو التماثل في كثير من جزئيات البناء الفني للقصيدة: سواء على مستوى الموقف أو الصورة أو اللغة والموسيقى، عند أصحاب لشعر العمودي والحر، لأن المعاصرة تفرض هذا التقارب.. وتؤدي إليه بالضرورة. ولذلك فقد كان هناك قدر من التشابه ـ في أدوات التشكيل الفني ـ بين شعراء الاتجاهين إلى حد ما يحكم كون الشعر فناً له تقاليده الخاصة التي يصعب على الشاعر المعاصر أن يتجاوزها. ومن هنا فان الوحدة الكلية للقصيدة في كلا النوعين تعكس هذا التماثل وتؤكده. كما تؤكد وعي الشاعر المعاصر بقضايا الواقع وقواعد الشعر، ذلك أن «الأدب فن يقدم تجربة تفصح عن موقف إنساني، ويكون خلوده على قدر قربه من حياة البشر والتحامه بوجدانهم، وتعبيره عما يمكن أن يمس ذواتهم الانسانية»[1].. وهذا هو ما حاول الشاعر العربي المعاصر في الخليج أن يعبر عنه من خلال صورة البحر.

❊❊❊

(١) طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص ١٤.

المصادر والمراجع

المصادر

أ ـ دواوين شعراء الخليج:

ـ إبراهيم بن محمد الخليفة: **المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن محمد الخليفة**. جمع وتحقيق، محمد جابر الانصاري، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٦٨.

ـ أبو الصوفي سعيد بن مسلم العماني: **ديوان سعيد بن مسلم العماني**. تحقيق: حسين نصار، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٢.

ـ أحمد العدواني: **أجنحة العاصفة**. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٨٠.

ـ أحمد محمد الخليفة:
ـ **من أغاني البحري**. دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥.
ـ **هجير وسراب**. البحرين، ١٩٦٢.
ـ **بقايا الغدران**. المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٦٦.
ـ **القمر والنخيل**. المطبعة الحكومية، البحرين (د.ت).

ـ أحمد يوسف الجابر: **ديوان أحمد يوسف الجابر**. جمع وتحقيق: يحيي الجبوري، محمد عبدالرحيم قافود، مركز الوثائق والدراسات الانسانية، جامعة قطر، ١٩٨٣.

ـ خالد سعود الزيد: **خالد الفرج، حياته وآثاره**. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الثانية، ١٩٨٠.

ـ خليفة الوقيان: **المبحرون مع الرياح**. ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٤.

ـ ذياب العامري: **قصائد من الزمن البعيد**. المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨١.

ـ سعيد الصقلاوي: **ترنيمة الأمل**. مسقط، عمان، ١٩٧٥.

ـ صقر الشبيب: **ديوان صقر الشبيب**. جمع: أحمد البشر الرومي، مكتبة الأمل، الكويت (د.ت).

ـ الطباطبائي: **ديوان الطباطبائي**. المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥ هـ.

ـ عبدالرحمن رفيع:
ـ **أغاني البحار الأربعة**. دار العودة، بيروت، ١٩٧٠.
ـ **الدوران حول البعيد**. المطبعة الحكومية، وزارة الأعلام، البحرين (د.ت).

ـ عبدالرحمن قاسم المعاودة:
ـ **القطريات**. بيروت، ١٩٥٧.
ـ **دوحة البلابل**. دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

ـ عبدالله بن علي الخليلي: **وحي العبقرية**. وزارة التراث القومي، سلطنة عمان، ١٩٧٨.

ـ عبدالله زكريا الأنصاري: **ديوان فهد العسكر، جمع ودراسة**. مطابع اليقظة، الكويت، الرابعة، ١٩٧٩.

ـ عبدالله سنان: **نفحات الخليج**. حكومة الكويت، الكويت (د.ت).

ـ عبدالله الطائي: **وداعا أيها الليل الطويل**. بيروت، ١٩٧٤.

ـ علي السبتي:
ـ **بيت من نجوم الصيف**. دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٩.
ـ **أشعار في الهواء الطلق**. دار السياسة، الكويت، ١٩٨٠.

ـ علي عبدالله خليفة:
ـ **أنين الصواري**. البحرين، ١٩٦٩.
ـ **إضاءة لذاكرة الوطن**. دار الغد، البحرين، الثانية، ١٩٧٧.

ـ علوي الهاشمي: **من أين يجيء الحزن**. دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

ـ غازي القصيبي:
ـ **أشعار من جزائر اللؤلؤ**. دار الكتب، بيروت، ١٩٦٠.

- **قطرات من ظمأ**. دار الكتب، بيروت ١٩٦٥. - دار الكتب، بيروت، ١٩٦٩.
- **معركة بلا راية**. دار الكتب، بيروت، ١٩٧١.
- **أبيات غزل**. دار العلوم، الرياض، ١٩٧٦.
- **أنت الرياض**. المكتب المصري الحديث، القاهرة (د.ت).
- **الحمى**. تهامة، سلسلة الكتاب العربي السعودي (٥٣)، جدة، ١٩٨٢.

- فاضل خلف: **علي ضفاف مجرّدة**. حكومة الكويت، الكويت (د.ت).
- قاسم حداد:
  - **البشارة**. الشركة العربية للوكالات والتوزيع، البحرين، ١٩٧٠.
  - **القيامة**. دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ماجد بن صالح الخليفي: **ديوان ماجد بن صالح الخليفي**. مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٦٦.
- مبارك بن سيف:
  - **الليل والضفاف**. مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٨٣.
  - **أنشودة الخليج**. مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٨٣.
- محمد حسن عبدالله: **ديوان الشعر الكويتي**. وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٤.
- محمد بن شيخان السالمي: **ديوان محمد بن شيخان السالمي**. جمع، محمد عبدالله السالمي، شركة المطابع النموذجية، عمان، ١٩٧٩.
- محمد بن عبدالله بن عثيمين: **العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين**. دار العروبة، الدوحة، ١٣٨٦ هـ.
- محمد الفايز:
  - **النور من الداخل**. مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٦.
  - **الطين والشمس**. مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٠.

- الوائلي، محمد بن عيسى آل خليفة: **ديوان الوائلي**. اشراف: محمد بن راشد الخليفة، مراجعة، العوضي الوكيل، القاهرة، ١٩٧٥.

ب - دواوين لشعراء آخرين:

- ابن الشجري، هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي: **مختارات ابن الشجري**. تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥.
- أبو زيد القرشي: **جمهرة أشعار العرب**. تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- أحمد شوقي: **الشوقيات**. المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٦١.
- ايليا ابو ماضي: **الخمائل**. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.
- بدر شاكر السياب: **ديوان بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة**. دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- خليل حاوي: **ديوان خليل حاوي، المجموعة الكاملة**. دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- رشيد أيوب:
  - **الأيوبيات**. دار صادر، بيروت، ١٩١٦.
  - **هي الدنيا**. دار صادر، بيروت، ١٩٥٩.
- رشيد سليم الخوري: **القرويات**. مطبعة مجلة الكرمة، سان باولو، برازيل، ١٩٢٢.
- صلاح عبدالصبور: **الناس في بلادي**. دار الشروق، بيروت، السادسة، ١٩٨١.
- علي محمود طه: **ديوان علي محمود طه، المجموعة الكاملة**. دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- محمد ابراهيم أبو سنه: **البحر موعدنا**. مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٢.

- مصطفى لطفي المنفلوطي : **النظرات** . مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩١٠ .
- ملك عبدالعزيز : **بحر الصمت** . دار الكاتب العربي، القاهرة (د . ت) .
- ميخائيل نعيمة : **همس الجفون** . دار صادر، بيروت، ١٩٥٩ .

المراجع

أ - المراجع العربية :

- ابراهيم أنيس : **موسيقى الشعر** . الانجلو المصرية، القاهرة، الرابعة، ١٩٧٢ .
- ابراهيم العبيدي : **الحركة الوطنية في البحرين** . مطبعة الأندلس، بغداد، ١٩٧٦ .
- أبو يعلى التنوخي : **القوافي** . تحقيق : عوني عبدالرؤوف، الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥ .
- إحسان عباس :
  - **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** . سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، ١٩٧٨ .
  - **من الذي سرق النار؟** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ .
- أنيس المقدسي : **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** . بيروت، الثانية، ١٩٦٠ .
- جابر أحمد عصفور : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** . دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤ .
- جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** . جـ ٢ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢ .

- جهينة سلطان سيف : **الالتقاء الحضاري وأثره في تغير البناء الاجتماعي للأسرة في قطر** . ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٥ .
- حازم القرطاجني : **منهاج البلغاء وسراج الادباء** . تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ .
- الحسن بن رشيق القيرواني : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** . المكتبة التجارية، القاهرة، الثالثة، ١٩٦٣ .
- سهير القلماوي : **النقد الأدبي** . دار المعرفة، القاهرة، الثانية، ١٩٥٩ .
- سهير القلماوي، وخلف الله أحمد : **دراسات في أدب البحرين** . معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٩ .
- السيد محمد البحراوي : **التجديد في موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو** . ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٩ .
- سيف مرزوق الشملان : **تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي** . مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٥ .
- شكري عياد : **موسيقى الشعر** . دار المعرفة، القاهرة، الثانية، ١٩٧٨ .
- شوقي ضيف : **في النقد الأدبي** . دار المعارف، القاهرة، الثالثة (د . ت) .
- صلاح عبدالحافظ : **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره** . جـ ٢ ، دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٣ .
- صلاح العقاد : **معالم التغيير في دول الخليج العربي** . معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٢ .
- صلاح فضل : **نظرية البنائية في النقد الأدبي** . الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠ .
- طه وادي :
  - **شعر ناجي . الموقف والأداة** . دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٨١ .

- **شعر شوقي، الغنائي والمسرحي.** دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٨١.
- **جماليات القصيدة المعاصرة.** دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

- عبدالعزيز حسين: **محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت.** معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦١.

- عبدالقادر الرباعي: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام.** إربد، الأردن، ١٩٨٠.

- عبدالقادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر.** مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨.

- عبدالقاهر الجرجاني:
- **أسرار البلاغة.** تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١.
- **دلائل الاعجاز.** تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.

- عبدالله الطيب: **المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها.** دار الفكر، بيروت، الثانية، ١٩٧٠.

- عبدالمتعال الصعيدي: **بغية الايضاح لتلخيص المفتاح للسكاكي.** المطبعة النموذجية، القاهرة، الرابعة (د.ت).

- عز الدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر.** دار الفكر العربي، القاهرة، الثالثة، ١٩٧٨.

- علوي الهاشمي: **الشعر المعاصر في البحرين.** ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.

- علي بن عبدالعزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه.** تصحيح: أحمد عارف الزين، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة (د.ت).

- علي عشري زايد:
- **موسيقى الشعر الحر.** ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٦٨.

- **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.** الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.
- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة.** مكتبة دار العلوم، جامعة القاهرة، الثانية، ١٩٧٩.

- عيسى الناعوري: **أدب المهجر.** دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٦٧.

- قسم اللغة العربية بكلية الانسانيات، جامعة قطر: **النصوص الأدبية، دراسة وتحليل.** دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٨٣.

- ليلى محمد صالح: **أدب المرأة في الكويت.** ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٨.

- ماهر حسن فهمي:
- **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث.** معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠.
- **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج.** مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١.
- **المذاهب النقدية.** دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٨٣.

- محمد حسن عبدالله: **الصورة والبناء الشعري.** دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

- محمد الرميحي:
- **البترول والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي.** معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
- **البحرين، مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي.** دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٦.

- محمد زكي العشماوي:
- **قضايا النقد الأدبي.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، الثالثة، ١٩٧٨.
- **النابغة الذبياني.** دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

- محمد غنيمي هلال:
- **الرومانتيكية**. دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١.
- **النقد الأدبي الحديث**. دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- **الموقف الأدبي**. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.
- **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**. دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- محمد فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٧٨.
- محمد مندور: **الأدب وفنونه**. دار نهضة مصر، القاهرة، الثانية (د.ت).
- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**. دار الاندلس، بيروت، الثانية، ١٩٨١.
- موسى حسين موسى: **البترول وأثره في التغير الاجتماعي في الكويت**. ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٤.
- نعيم حسن اليافي: **الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر**. دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٧.
- يوسف عبدالرحمن الخليفي: **التحفة البهية في الآداب والعادات القطرية**. مطابع العهد، الدوحة، ١٩٨٠.

ب - المراجع المترجمة:

- أ.أ. ريتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
- أرنست فيشر: **ضرورة الفن**. ترجمة: أسعد حليم، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- أوستن وارين، رينيه ويليك: **نظرية الأدب**. ترجمة: محي الدين صبحي،

مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.
- جان ماري جويو: **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**. ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، الثانية، ١٩٦٥.
- سيسيل دي لويس: **الصورة الشعرية**. ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢.

جـ - الدوريات:

- **البيان**، الكويت:
  - العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦.
  - العدد الثاني والعشرون، يناير ١٩٦٨.
  - العدد السادس والأربعون، يناير ١٩٧٠.
  - العدد السادس والتسعون، مارس ١٩٧٤.
- **الثقافة الاجنبية**، بغداد، العدد الاول، ربيع ١٩٨٢.
- **حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية**، جامعة قطر، العدد الثاني ١٩٨٠.
- **العصبة**، سان باولو، العدد الخامس، تشرين الثاني ١٩٤٩.
- **فصول**، القاهرة:
  - المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.
  - المجلد الثالث، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣.
  - المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤.

فهرس الكتاب

الفصل الأول: الموقف من البحر

الفصل الثاني: الصورة الشعرية

الفصل الثالث: اللغة والموسيقى

المصادر والمراجع

الصفحة	السطر	الخطـــأ	الصـــواب
٩	١١	الكوتي	الكويت
٢٠	١٢	ولذلك	وذلك
٢٢	هامش (٢)	امل	إلى
٣٤	أخير	يتقى	يتفى
٣٧	٤	السنبول	السنبوك
٦٠	١١	ضؤها	ضوءها
٦٥	١١	السر	السير
٦٩	٢	كفْ	كفُ
٧٢	٤	تملأها	تملؤها
٧٢	هامش (٤)	٥٨ ــ ٥٩	ص ٧٠
٧٥	١٥	السراعة	السرعة
٧٦	٢	قرارا	فرارا
٧٧	١٢	ومعفر	معفر
٨٢	هامش (١)	٥٦	٦٨
٨٢	هامش (٣)	٦٤ ــ ٦٥	٧٦ ــ ٧٧
٨٤	١٧	ذات	ذا
٨٩	هامش (٢)	٢٠	٢٩ ــ ٣٠
٩٠	هامش (١)	٥٦ ــ ٦٦	٦٨ ــ ٧٨
١٣٧	١٤	مع	معاً
١٤٢	١٢	إنسان	الانسان
١٥٠	١٩	حياء	حياة
١٥٧	٨	يدخو	يدنو
١٦٤	٥	نقص	الصورة
١٧٤	١٤	مفهوم	منهوم
١٩٦	٣	بخنق	تخنق
١٩٦	٧	ضفاف	ضفات
٢١٠	٢٠	الهاد	الوهاد
٢١٦	٢	ونم	ونجم
٢١٧	١٣	بي	في
٢٢٤	٢	تنيف	تصنيف
٢٢٥	٥	الفريق	الغريق
٢٢٥	٩	الغريق	العميق
٢٢٧	١٨	نقص	إذ لم تعد مهمة الادب المحافظة على دلالة اللغة فى المعجم بقدر ما هي بعث
٢٣٩	١٦	حتى	حين
٢٤٩	١١	من	في
٢٥٠	٧	المحبوبة	المخبونه
٢٥١	١٠	من	عن
٢٦٢	٤	العمر	العصر
٢٨٠	٩	البحري	البحرين